



عبدالله سنان

« ذكريات القلب »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قطعت شأواً بعيداً غير محدود
في الناس اطلب شيئاً غير موجود
حباً نقياً سما عن كل شائبة
تشوبه ونميراً غير مورود
ورجت أجري وراء الوهم منتجعاً
من السراب شائبياً لفؤود
فا حصلت على شيء أحبته
من الشباب سوى مظل المواعيد

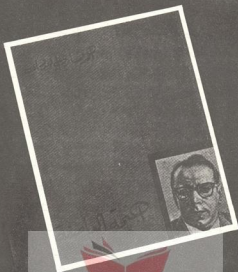
وما استمعت لورقاء على فن
إلا تغلبتها مزار داود
وبست أصفي لها كل جارحة
مشبوبة لتداوي جرح محمود
ورحت أسألهما والريح ترقصها
كأنما عاقرت بنت العناقيد
يا جارة الأيك لا غالتك غائلة
كفي عن الشدور والتفريد أو زيدي
ولى الشباب وأيام الشباب معاً
ورحن يفتكن بيض الشعر بالود
أين المفر وفودي أشيب بفق
والشيب في عرف ليلى غير محمود
إن الليالي التي شالت نعامها
لم تبقى لي غير الأمي وتسهيدي
اني على الرغم مما كنت أحله
يشد قلبي رميس غير معهود
ذكرى زمان الى الآفاق منطلقني
ولم يكن يوماً بمردود
وللصبا ولياليه التي ازدهرت
إشراقه دونه إشراقه المعيد
ذلت بالصبر درباً من وعورتها
تكاد تطمسها صم الجلاميد
حتى بلغت التي يُجلى محاسنها
برد الشتاء وحر الصيف في البيد

في مهمة يقف الخريت مرتبكاً
 لم يدرك أي طريق غير مقصود
 ترعى الخزامى شوهات لها ولها
 عصاً تمش عليها دون تهديد
 يمشي القطيع مطيعاً خلف إمرتها
 بالزجر تدراً عنه هجمة السيد
 ما إن رأته رأته من حولها شبحاً
 على الضنى والتردي غير محسود
 تقول شطت بك الأيام قلت لها
 بل أنت يا منيتي رهن الثقاليد
 كم طفت حول خيام الحي مبتعداً
 عن الشكوك وغوغاء العباديد
 وكم أتيت إليكم دون ما وجل
 مستقيماً لتراخي تلقى الجسيد
 وبعد بث شكواؤنا التي أخذت
 منا المقام بتأنيب وتنديد
 دنت الي وقرن الشمس منحدر
 الى المغيب وألقت بالمقاليد
 ضممتها وستار الظهر يحجبنا
 عن بعضنا والهوى الطاغى كعربيد
 فودعتني وقد شطت مضارها
 ولم يكن حبل لقياننا بممدود
 أصبحت في معزل عن كل ذي نزق
 وعفت حتى شجى الناي والعود

لم تبق لي نزوات الأمس باقية
سوى الحنين وذكرى خير مفقود
إن الشباب قريب للنفوس على
رغم المعاناة قيد والتناكيد
والمرء يجري وراء القلب مندفعاً
لم يصغ يوماً الى لوم وتفنييد
حتى إذا ما خبت نار الهوى ورست
مفينة مستقرات على الجود
امسى يقلب كفيه ولا عجب
فقد هوى صرحه من بعد تشييد
لا تنكرن عليه مقت حاضره
ما كل ذي جلة يوماً بمودود

عبدالله سنان محمد السنان

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



العدواني
ARCHIVE
<http://sakhrit-beta.sakhrit.com>

في أجنحة العاصفة

يحمل الغد المشـرق
ويمارس الموت البطيء
منذ الأربعاء نانت

فيصل السعد

يظل الغد الآتي حالماً في أذهان الآخرين ، رغم أنه ومنذ قرون لم يزر احدا . وحتى الذي يعيش انتظارا له ، لا يعرف ملامح غده المنتظر ، لانه لم يساهم بخلقه ، وانما يعتبره ارثا جاءه من الاولين بهلامية لا لون لها ، ولا طعم ولا رائحة . الا ان الغد الحلم الذي لن يأتي يشير الى ان انساننا يعيش انسلاخا يكاد يكون شرعيا عن عالمنا وذلك عبر الفرق في امور الرسم ، او الموسيقى ، او الرياضة او الطرب ، والانغماس المتجنز الذي يمارس بشكل هروبا ظاهرا عند الناس وكأنهم يبحثون عن واقع اخر لا تشبه لحظاته ، لحظاتنا التي نعيشها والتي اعتادت ان تثبت على وجوهنا رذاذ الخوف من اللحظة الآتية لذلك نحن نعيش يقظة فرضها هذا الخوف المرشوش .

والشاعر وحده الذي تمثل الكتابة عنده عملية تذكر لواقع حاول ان يهرب منه . فهو لا يملك وسيلة اخرى يمكنها ان تنتقله الى عالم لا خوف فيه ، وهو لا يمكنه اجتياز حدود ذاته الواعية ، والتي تعني الآخرين ، ما نمنا جميعا نعيش « مصيبة » واحدة .

ربما يكون الحب هو المهرب الوقتي الوحيد للشاعر . اذ انه يمثل المخطر الذي يهدي المتخدر نصف اغماؤه قد تبعده عن الألوان المزيفة التي أصبح بعضها مادام مع الآخرين . ولا ينسلخ عنها الا في حالة اختلاله بذاته التي تريده نونما براقع . احمد مشاري العنواني شاعر يضطرك الى الاعتقاد بأنه ليس مراوحة الآخرين وهذه المراوحة كانت هي السبب في عدم السماح لاجنحة عاصفته بالتصفيق . الشاعر العنواني يبحث عن المطلق المشارك ، الذي يقاسمه احزانه وفرحانه - ان وجدت - ولاستبعاد عثوره على هذا المطلق ، صمت ، ولكنه لم يمارس المراوحة ، بل كانت المساحة الورقية التي يتمرغ فوق جبينها حين المعاشية ، هذه المساحة كانت تسمع العنواني صريحا ، متحميا ، وكان برغم بكائه امام ذاته يحلم بالغد الآتي ، الذي لو سألته عن لونه لقال : لا ادري .

ولكنني اتجاوز العرف واشير الى ان الغد الآتي الذي يحلم به الملايين هو الذي نرى فيه الانسان يعيش من اجل ان يشارك ويعين ويواسي اخيه الانسان . وغدا اذا كشفت الغطاء ، واقبلت

زهر الكواكب باهرات بالسنا

سرى ويعلم كل من عشق الهدى

من فاز بالاقمار انتم ام انا

ان الحقيقة كالورود تنوعا

ظل الذي قال : الحقيقة ما لنا

لكنها تجني على من أثروا
صنما ياصباغ الطقوس مزينا
وطويت تحت الغيايب ظلمة
جمدت وضافت بالاهلة موطننا
يا عابدي الاصنام يبيغون العلا

خدعت رهين الكهف بارقة المني
لا يمكن ان ينطلق التحدي ممثلا صوت صاحبه فقط . وذلك لاستحالت مجابهة
انسان واحد لسكان مرحلة كاملة .

من هنا نترك ان العنواني في قصيدته - هم - ص : ٤٥ ، كان يرسم لنا فيها
الوان الاجيال القائمة التي تأكد من انها ستكون مختلفة عن الوان حاضرينا .
احسست هكذا حين قرأت قصيدته وهو يتحدث فيها عن الغد الاتي الذي لا يمكن
ان ياتي في مرحلتنا هذه .

ولكن حتى الشاعر نفسه لم يعد متأكدا من هذا الغد ، اذ ان القصيدة التي
تتحدث في معظم ابياتها عن بديل مشرق اكيد لا يمكن ان يكون عنوانها « هم » ،
بفتح الهاء .

واذا كان المقصود بالعنوان ضم الهاء ، فهنا اجد نفسي مضطرا لاقتراح عنوان
« الغد » بدلا من « هم » ، لانها تتحدث عنه اكثر من الحديث عنهم .

واذا كان الغد عند الشاعر يمثل ثورة مجتمعية فان هذا الغد - بالتاكيد - يشترط
على جنوده الاستعداد وارتداء بوابر التغيير ، ولكن العنواني يعيش حالة يأس
تؤكد لنا بانه اوكل للأجيال المقبلة الاتيان بالغد المنشود دون ان ينفذ قطرة حبر
واحدة تعجل في مجيء هذا الغد .

هذه الحقيقة استنتجتها من خلال انصاتي لانينه الذي وضع له عنوان :
« دعوه » ص : ٤٣ حيث يقول فيه :

اعصروا الخمر من دمي	واشربوها	معتقة
واتركوني واعظمي	ولحومي	المزقة
في لظي من جهنم	اتقلى	لمحرقه

هنا لا يملك هذا المتقلى وقتا للتفكير بالغد . اذ انه يمارس الانتحار البطيء ،
والانتحار لا ياتي الا بعد قناعة بعدم جدوى الاستمرار وسط هذه الجموع
المراوحة . وخاصة ان اسباب الانتحار تكاد تكون شرعية حين يقول :

نسيت كل مغنم	كان سيفي محفقه
ورأت في ترنمي	بالهوى كل زندقة

لا شك ان هذا الموقف الانتحاري يؤكد ان الشاعر حمل اصوات الآخرين ونسج
منها صراخات يحاول ان يسمعها للذين اوصوا المراوحة .

ولذلك فان العنواني نوب ذاته في بوتقة الذوات المشابهة لانها كانت تحمل الاتين
نفسه ، الارق نفسه ، وكانت كما يفعل هو تبحث عن خلاص من هذا الحاضر

« الورطة » . فهو في « وقفة على طلل » ص : ٧٩ نحسه وقد منح الغد المنشود -
ويعد أن طالبت غيبته - صفة الطلل الذي لا استيقاظ بعده ، فهو يقول :
اتيت اليك ذاكي الهم ،
اطلب عندك السلوان
لقد ضقت بأحزاني
كما ضاقت بي الاحزان
اتيت اليك بعد مسيرة طالبت ومازالت
وراء خيال
اجرر خيبة المسعى .

الشاعر العنواني يؤكد لنا بأن الآخرين الذين لا يجيدون كتابة الشعر ولكنهم
يجيدون اختزان الهم ، قد اوصوه بالبكاء بدلا منهم لانه يملك لغة تعتبر « لكزة »
موجعة لهذا الواقع الذي كلما لكزة الشاعر كلما ازداد قسوة وترسيخا .
ولذلك نجده يكشف أوراق « المتقاتلون » ص : ١٦٩ وهو واحد منهم :

ونظل نرصد طالع الامل

والليل يأتي بعده

فجر كربه ابرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخاف نجومه

مثل الدمامل

قد شوهدت وجه السماء

فوجهها

متورم القسعات حائل

ونظل نرصد طالع الامل

واذا بزمزمة تضج لها الرحاب

له اسراب النباب

هبت لتسطاد النباب

ونظل نرصد طالع الامل

هذه القصيدة تؤكد وهما الذي اكفنا عبره املا غير منظور سيأتي ، رغم ان سين
الياتي هذه اهترأت ولم يأت الغد .

لقد استطاع العنواني بنفسه الشعري المتمكن ان يصوغ لنا اعترافا ظل حبيس
صندوقنا لا نستطيع اشهاره لاننا نخاف الياس والخيبة .

فالحقيقة تقول : ما معنا مثل مجموعة من هذا القطيع المراوح ، ونحمل ميزة
اسمها الوعي ، فنحن لا نمثل بذرة بيدل لهذا الواقع المر ، لان هذا الوعي الموجه
ساعد في تجميع سيئات الواقع لنترجمها انينا وارقا وياسا .



اجل مانمنا مع القطيع المراوح فنحن لا نجيد سوى البكاء . ونطمح لولادة بديل
يجيد الوثوب ويكره الحزن وهذا هو المستحيل ما دامت كفة المروحين هي
الراجعة

والعنواني عاجز عن اخفاء الوجع الذي حوله الحاضر الى ملامح ارتسمت على
جبينه ورسمت علامة استفهام يسعى حتى النساء الى ايجاد جواب لها . وقد
ترجم هذا السعي في قصيدة - تقول لي السمراء - ص : ٦٢ حيث يقول :

تقول لي السمراء

طريقنا اليك صعب

واكبر الاسماء

لنا لديها منزل رحب

وانت في وحدتك الصماء

انسملت من تلك الحجب ؟

صنقت يا سمراء

اني ناسك مستوحش

فيه قساوة الصحراء .

الصحراء هنا - واتمنى ان لا اكون مخطئا - لا تمت بصلة الى البداوة فهي تعني
الفراغ ، العزلة الهروب .

اذ ان الوعي حين يتمكن من صاحبه يضطره الى رفض الناس او العكس ،
لاحتفاظهم بالفشاة التي تقف حاجزا بينهم وبين العالم .

هنا يؤكد الشاعر عدم قوته على التحكم بهجوم سيئات العالم على ذهنه ولذلك
نجدها حاضرة حتى عندما ينوي الشاعر مغالبة اعداءه .

ونتيجة لتجربة عشتها استطاع ان اجزم بان فكرة هذه القصيدة التي دفعت
شاعرنا الى الورق كانت لا تتجاوز موضوعا غزليا بحتا . وكان الهموم الاخرى
كانت مختلفة ، منتظرة تورط الشاعر بالكتابة لتهاجمه وتستبدل فكرته الرقيقة
بأخرى فيها الحزن والبكاء .

وهذه الحقيقة - ان صحت - تؤكد لنا بان العنواني يعيش قضيته التي تعني
الاخرين ، وتشير الى انه قد يشطب على كل الهوامش الحياتية الاخرى ، رغم
ضرورتها من اجل ان يستبقي القضية . وكان الامل الذي « بيس » في ذهنه
اخضر ثانية وكاد ان يورق .

وهذا ما نجده في قصيدة « خواطر » ص : ٦٥

لا يخدعك ما يقال فانما

بين المقالة والسلوك خصام

كلم الملائك تحت السن عصبية

ابليس مأموم لها وامام

وسالت احلامي وايامي فما

صنقتني الاحلام والايام

.. اني نريت الامر فاستغنيت عن

قوم على ذل المقام اقاموا

ولذلك فالعنواني ويعد يأسه من عثوره حتى على الآخرين الذين يكتب من اجلهم
نجده يحول المرأة الى سمر يثه همومه ويساهم في توجيهه .

فهو امامها يمكنه ان يكون بلا قيود . ولان العالم الموجه يظل لصيقا في ذهنه فانه
ينصح سميرته « صراحة » بضرورة الهز بهذا العالم والضحك عليه قبل ان يبار
هو ويضحك عليها . ويمكن ان نؤكد هذه الحقيقة في قصيدة « ابتسمي » ص :

١٣٧ حيث يقول :

ابتسمي

ابتسمي .. ان النباب شانه الطنين

منذ خلق الله النباب

فابتسمي .. اذا سمعت للنباب ضجة ،

على الرياح والنجوم والسحاب ..

فانها زمزمة النباب !!

ابتسمي .. اذا قرأت للخفافيش ظلال ،

تملا الرحاب

وتلعن النور واهل النور في كل كتاب

ابتسمي . ان الخفافيش ستختفي غدا ..

فالفجر بالابواب .

وتهشمعت الابواب والفجر لم يأت ، بل ولن يأتي ، وشاعرنا العنواني يترك هذه
الحقيقة ولكنه يحاول الاحتفاظ بهذا الحلم الذي سيظل حلما ، لانه يخاف الخيار
بين الموت المفاجئ او الموت البطيء . ومن اجل ان يختار الاخير عليه ان يبرر هذا
الاختيار . ولذلك نحسه يصرخ باسم الآخرين الذين اختاروا الموت البطيء
انتظارا للغد الذي يعيش حالة تسابق مع نهاية المنتظر الذي لا يعرف من الذي
سيغوز : الامل ام النهاية .

العنواني ومنذ الاربعينات وهو ينزف همومه شعرا لانه في مراجعة تاريخية سريعة
يترك بان الزمن الذي يعيشه الان هو نفسه الذي شهد ولادته الشعرية لم يتغير
شيئا ، المراوحون لا زالوا يعيشون في عالمهم الخاص الذي يختلف في كل شي عن
عالم العنواني واصحابه ، الذين يبحثون عن الذي يحمل الغد ، ويحثهم هذا يؤكد
عدم استعدادهم لجلب الغد المنتظر . وهذا الاتكال على اناس لم يولدوا بعد انسى
الثقافين المتواجدين في هذا القرن ، ضرورة التأكد من وجود هذا الغد الحلم .

تصوروا ان الشاعر العنواني وافى كل ما يحمل ذهنه من الوان حياتية في بوتقة
الامل البديل . وهذه الحقيقة تظهر عنده حتى في حديثه عن المرأة . تقرأ من
قصيدة « نهداك » ص : ١٨٢ :

نهداك	في	ظليهما	بشائر	منوعة
يا حلم	طفل	جائع	الى	حليب
وشوق	ثغر	وامق	يرعش	والصدى
وراحة		المتعب	جهد	الحياة
			صرعه	

نهداك	يا بنت	الهوى	شأنهما	ما	اروعه
هما	سلاحا	ثائر	يمور	مثل	الزويعة
كم	نزع	الثوب	وما	درى	لماذا
لكنه		تمرد	وثورة		منفعة

هكذا هو الشاعر الحقيقي ، شاعر القضية ، الذي عندما يتحدث عن موضوع
يسرق بين الفينة والاخرى من موضوعه ليحمل صوت قضيته .

وتعابا كما هو واضح في هذه القصيدة حيث لا ندري عماذا يتحدث العنواني :
عن النهرين ، ام عن الطفل الجائع ، ام عن سلاح الثائر ، ام عن امور عديدة تهم
الانسان جاءت في القصيدة .
وفي « اجنحة العاصفة » هناك ما يشير ان العنواني يعيش حالة اليأس التي
تحدث عنها منذ الأربعينات ، رغم انه يحمل في ذهنه املا غير متجذر مثل اليأس ،
يصاحبه في بكائه ، وحزنه .

وها هو يقول في قصيدة « سام » ص : ٢٠٤ التي كتبها عام ١٩٤٩ :

دعيني	اكتنم	الحزنا	واطوي	الويل	والوهنا
سئمت	العيش	والدنيا	وعفت	الاهل	والوطنا
وداق	لي	الردى	كاسا	وجوف	القبر
دعيني	تحت	اوقاري	جريحا	يحمل	الكفنا

لا شك ان جرح العنواني جاء من عدم قدرته على خلق البديل المجتمعي الذي به
يستطيع الوثوب الى العالم الذي يريد . واكرر ان العنواني يتحدث بلغة واحلام
جيله الذي يعي واقعه المر ، وهذا الجيل تتأثر ليشمل عالمنا العربي الذي نعيش
فيه ، واي حزن متكلس هذا الذي بدأ يتجمع في ذهن العنواني منذ خمسين عاما ،
يبني صرح يأس لا يمكن ان ينسفه الا البديل المستحيل :

تهاوت	غر	احلامي	وخلف	ضوءها	النجنا
وكنت	اصونها	بدمي	والقى	دونها	الغبنا

ولا رخي بها بدلا ولا ابغى بها ثعنا
وماذا تجمع في ذهنك غير التكرار لهذا الحلم ، هذه الامنية ، هذا الشرود الخيالي
الذي قد يرسم لك العالم الذي تنتظره منذ ذاك التاريخ .
احيانا لا نقوى على محاربة الذات خوفا من ان تطالبنا بسبب واحد لبقاء الامل
المستحيل في الانهان .

ولذلك نجد الكثير من الشعراء الذين ركبوا مهرة الوعي يجبنون محاربة الآخرين
ولكن الحديث مع ذاتهم يخيفهم ، يرجفهم . وهكذا هي المصارحة دائما .
قصائد كثيرة مرت علينا يتحدث فيها الشعراء عن رفضهم لهذا العالم لانه السبب
في حزنهم ، ارقهم ، تالمهم ، وكأنهم يجعلون العالم المعاش مسؤولة خوفهم من
نواتهم ..

واذا كنا قد استطعنا ان نرسم ذات العدوانى في الاربعينات وكيف كانت حلالة
بالحزن والموت البطي* نجده في قصائد الثمانينات يكرر حكمه على عمره ويؤكد
موته ايمانا منه بان ممارساته ، هو والآخرين ، الحياتية تعتبر حركات لانسان لا
روح فيه ، اذ ان الموت الموجه هو الذي يفرض عليك ثانية حركات لا تنتمي اليها ،
والانتفاء تحقيق لامل يظل مؤثقا حتى لو اصبح بزوغه مستحيلا .
فهذا الواقع « الاعرج » يفرض على الشاعر مطلقا سلوكيه لم تدخل في دائرة
احلامه ولا تمثل له بداية للنقلة المنتظرة .

لذلك نجد الشاعر في قصيدة « تأملات ذاتية » ص : ١٢ التي كتبها عام ١٩٨٠ :
يسجل اعترافا صريحا يؤكد فيه ان كل الايام التي عاشها ولا زال يعيشها تموت
كالحشرات التي تعلق في خيوط العنكبوت ، ومحنة هي هذه الميتة ، موجعة :
ونركب الطائرة الى منازل السلف
والمرأة العاقرة تحطب عندها الخلف
والقمم الثائرة
ملعونة ككافرة

ليس لها في عرفنا حظ من الشرف

هل يمكن للانسان ان يستمر في حياة لا يحق له فيها ان يثور .
ها هو عنوانى الاربعينات يكرر انينه في الثمانينات ترى اي زمن هذا الذي لا يعمل
المراوحة ، لا يتعب من مشاهدة الموت البطي* الذي يمارسه من ابتلى « بالصصية »
التي اسمها الوعي .

العدوانى هنا يتمنى الموت المفاجيء لينتهي المسرحية التي يمثلها منذ اعوام
طويلة ، ولكنه قبل ان يفتح ابوابه للموت يسأل عن الذي يثور على هذا الزمن
العامة ، يسأل من البديل :

سألت حفار القبور هل ثم في يديك جوهرة
قال : انا مؤ بن العصور وما لدي غير المقبرة

قلت : ومن يثور
على زمانه المأسور ؟
قال : نجى* بالمكنر ،
في زمن دولته
عمامة وعسكر
قال : وانت من تكون ؟
قلت انا المرهون
في خزائن الامس .

اجل العنواني هو المرهون منذ ولادة الوعي في ذهنه ، وسيظل رهينة هذا الزمن
الذي يمارس تناسخ الارواح ليؤكد ان الجيل القادم سيحمل ارواح هذا الجيل ،
غيباه ، مراوحته ، هرويه من ذاته .
● خاتمة :

يحاول الشعراء الذين يتمتعون بالقضية التي يحملونها ، رسم الحاضر بالشكل
الذي يحفز الآخرين على البحث عن بديل تكون البذرة فيه اكثر استعدادا لتقبل
السقي الذي يساعدها على ان تودق بل وتثمر
ومن المفروض ان تشكل اذهان الآخرين خطأ متوازيا لهذه المحاولة . ولكن بعد
المسافة بين الازهان والمحاولة ادى الى مراوحة الشعراء . اقول مراوحة لان
صراخهم الصانق ، لم يأت بنتيجة .

وطبيعي ان البديل الذي يسعى اليه الشاعر ليس بالضرورة ان يكون ثورة ضد
نظام بقدر ما يكون ثورة ضد سلوكيات المجتمع بشكل عام . واستحداث
سلوكيات بديلة .

ولنا تجربة في ثورات عالمنا العربي حيث انها قادت المتبقي من هذا الجيل الى دروب
اكثر عتمة مما كانت عليه .

لذلك فمجتعاتنا بحاجة الى بداية جديدة . بداية لا جهل فيها ، ولا اتكالية .
ومهما حاول الذين يعون هذه الحقيقة تقريب الصورة من اذهان الآخرين
يفاجؤون بهريهم وقبولهم بالمراوحة .

ويسجل الشاعر احمد العنواني استمراره في محاولته ايصال هذه الصورة
للأذهان .

فقد بدا في الاربعينات يتحدث عبر قصائده عن لا جنوى الاستمرار في هكذا حياة ،
اذا لم يكن الاستمرار انتظارا لبديل منتظر .

ولا شك ان الشاعر الذي يظل فاتحاً صدره للامل المرتجى يعتبر هو الامل البديل ،
اذ ان ذاته لو تشاطرت لكونت لنا مجموعة كبيرة من هذا الجيل وبالتالي تكون هذه
المجموعة قادرة على توسيع دائرتها عبر فرض ضرورة الوعي بين الآخرين الذين لا
زال الامر لهم لانهم هم الاكثر .



النزيفان



شعر
محمد المنادي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وفكره المستقل
من السماء يهل
إذا تعدد قول
ولم يعد ثم وصل
فإنما هو حل
وإنما هو فصل
أسرار وأحل
معتق وهو فعل
ميقاته سيحل
كما تمخض سيل

دم الشهيد مُطل
دم الشهيد نزيف
دم الشهيد مقل
إذا تعامت دروب
وإن تعاصت أمور
وإنما هو أمر
كأنني أتجلى
دم الشهيد أوان
وللأمور زمان
كأنما هو آت

مہا تراکم زیفت
 پاویلکم من سیول
 کل لہ مبتغاه
 فللنجوم مدار
 لا يلتقي اثنان، شمس
 لن يلتقي ياشروراً
 لها لسان فصيح
 تداخلتهم دماء
 ولفقتهم دروب
 ليس الاصول دماء
 ليس الاصول جسوماً
 ليس الاصول لساناً
 وقد يُناقض فحوى
 وانما هي فکّر
 وانما هي ارض
 تلبدت من عروش
 ومن جبال تراخت
 ومن صروح تهاوت
 كأنها من حطام
 يعود للأرض شوك
 وينتهي كل شيء
 كأنما الكون جزء
 هل تسمعون حروفاً
 هل تسمعون نزيفاً
 هل تفهمون حروفاً
 ماخبأته رماك
 لايمكث الظل فيها

فانه يضمحل
 لها هدير وهول
 وللبطولة أهل
 وللطحالب وحل
 لها مدارها وليل
 بها انعطاف وميل
 وعتواها مُفيل
 كأنما هي تحل
 قد طاعوها فزلوا
 فقد تتر وتحلو
 فانما هي شكل
 فقد يُترتر فحل
 جودده الصيد نجل
 لہ مہدہ الأجل
 يحلها من يحل
 على نراها تُفل
 كما تزحزح جمل
 يشلها من يشل
 الجميع تزهو وتحلو
 قد انبسته وُقْل
 لها ولا تُستدل
 من كونها وهي كُْل
 لها صليل يصل
 به غليل وغل
 كأنما هي تلو
 بها نخيل وأثل
 كأنما هي ظل

الفياء الوافعية الاحتفالية في المسرح

عبد الكريم برشيد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقد كان المسرح يوماً شعائر دينية . شعائر يقيمها الانسان للآلهة ، ولكنه اليوم أصبح احتفالاً ، يقيمها الانسان للانسان . انه تظاهرة اجتماعية تهدف الى خلق تجمعات بشرية تتواصل فيها الذوات وتتكامل فيها القدرات من اجل خلق الغد والآتي وتغيير ما هو كائن . لقد تحول مسرح « الاوديون » الى احتفال شعبي وذلك بمناسبة حوادث ماي 68 ، ولقد استتبع ذلك ظهور مسرح جديد يعتمد على المشاركة والتواصل وعلى تكسير معمارية وايدولوجية المسرح البرجوازي القديم . ولقد تساءل « بير فيانسون » في جريدة (لوموند) عن هذه الحوادث ان كانت ثورة غير ناجحة أو انها احتفال لحظي ناجح . والواقع انها كانت احتفالاً جماهيرياً اعطى أنواع ادبية وفنية جديدة . ان فكرة التواصل الاحتفالي قديمة جداً ، وفي ذلك يقول الفريد سيمون (المسرح هنا منذ الابد ، منذ زمن بعيد . منذ ان طلب الناس من الاسطورة سر ولادته . ان الهارتاثانيا وهو أقدم

رسالة معروفة في الفن الدرامي يقول بان الآلهة طلبت من براهما شيئاً يرى و يسمع من أجل متعتها فأجابها من شيء مغلف بتظاهرات الحياة المختلفة و بتجسيد مختلف عبارات الفعل صنفت المسرح مطابقاً لحركة العالم و للمعرفة القدسية و للعلم و للاسطير ليوجد رباط التواصل و ان يكون للجمهور مجالاً للمتعة . هكذا يكون المسرح) . و هذا نجد ان المسرح في اساسه يقوم على التواصل الاحتفالي و على المشاركة في الفعل و الابداع .

١ - الاحتفال و التجمدي :

عندما تحتفل فناننا نخرج عن العادي المبتذل . نخرج عن الآني . نتجاوز الذات و كل قوانين الطبيعة . و من هنا كان الاحتفال مرادفاً للتحرر . التحرر من المكان . و ذلك باعتبار انه ابعاد محدودة و جامدة . و التحرر ايضاً من الزمن إذ ان الاحتفال يكون دوماً في الساعة البكر ، و في اللحظة الوليدة . انه تحد للواقع ، و محاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني تواصل الذوات المختلفة و يموت فيه الواقع الجامد . ان الانسان في اصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض . احتفال في الموت و احتفال في الميلاد و احتفال في الختان و العرس .. وحتي حينما تغيب المناسبة ، فان الانسان يحلقها ، و من هنا تكون الحياة احتفالاً كبيراً ، و يكون المسرح — وهو صورة مصغرة للحياة — احتفالاً كذلك .

و اذا نحن اردنا ان نستعرض بعض الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال فانا نجد مثلاً ان البهلوان الذي يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادي . انه يتحدى قانون الجاذبية الذي يخضع له الكل . اما مروض الحيوانات في السيرك فهو ايضاً يخرج عن المألوف ، اذ انه يخضع الوحوش المفترسة الى ارادته . و هو بهذا يتحدى الواقع . و يأتي بشيء جديد . اما الساحر الذي يحول المندبل الى حمامة . فهو ايضاً يحطم منطقية الاشياء ، اذ يقفز على مبدأ السببية و العلية و يجعل الاشياء ترتبط مع بعضها برابط سحري . نفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للدراجة النارية التي تمشي على الجدار و للرجل الذي يخرج النار من فمه و المهرج الذي يكشف عن مفارقات الواقع من خلال حركات غير واقعية في الظاهر . و هذا نجد ان الصفة الاساسية التي تميز الفنون الاحتفالية هو عنصر الادهاش . و ينبع ذلك من كون الابداع لا يأتي وفق قالب سابق . انه تحد للمعارف عليه ، و تجاوز لما هو كائن . و ان المسرح هو احتفال — كما رأينا — نجد مبنياً كذلك على مبدأ التحدي . فهو من حيث الزمن ، يجعل الماضي الميت حاضراً في

الآن . فاحتفالات ديونيزوس هي محاولة بعث الزمن الذي كان . نفس الشيء يمكن ان نلاحظه بالنسبة للاحتفالات الاسلامية المقامة في ذكرى مقتل الحسين . انهم يتحدثون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان باحداثه وشخصياته . وبذلك يتحدث الاحتفال الموت والزمن ليعيد للحياة شخصيات مثل ديونيزوس والحسين والمسيح في مسرح الاسرار . كما ان حفلات سلطان الطلبة هي ايضاً خروج عن المألوف اذ تنقلب كل الاشياء في المدينة ، ويتحدى الوهم الحقيقة ، ليصبح الطالب ملكاً أو وزيراً أو حاجباً .. انهم يتجاوزون الواقع اليومي الجامد وهم بهذا يكتبون الحياة اضافة جديدة . و يكتبونها هذا الاسبوع الذي يشذ عن كل الاسباع . ومن هنا يكون الاحتفال تعطيماً للمنطق والمعادي ، ومحاولة لتركيب الاشياء تركيباً فنياً جديداً يخضع لمنطق فني مغاير...

2 - مدهش أو غير مدهش ؟

وتجاوز الواقع يأتي عادة محملاً بالادهاش . لقد اعتبر الانسان دائماً أن سقوط الثمار الناضجة من الأشجار شيء عادي وبديهي . لذلك لم يفكر في الأسباب . إلى أن جاء « نيوتن » فاعتبر أن الأمر غير عادي اذ ادھشه فعل السقوط . ومن هنا كانت الدهشة اساساً ومدخلاً لاكتشاف قانون الجاذبية . فالمسرح يجب ان يخاطب في المقام الأول شعور الجماهير . ومن عادة الشيء العادي الا يثير الانسان ، ولا يلفت انتباهه ، وعليه كان لا بد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان الجمهور . و ما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول الى العقل الفاعل . ومن عادة العقل ان لا ينشط و يشتغل الا عندما يلمس التناقض في الاشياء والغرابة والتفكك . فالعادي يريح العقل ولا يتعبه . فاكتشاف غرابة الاشياء مدخل اساسي للتفكير والبحث فيها . ومن هنا يمكن الرد على بريشت الذي يعطل الحواس من اجل ان يجعل التعبير المسرحي شيئاً عقلياً فقط . ففي اعتقادي ان كل وعي يدخل العقل مباشرة وبغير مرور على الحواس يبقى مجرد تفكير مجرد . فعرفة الاستغلال مثلاً معرفة نظرية لا يمكن ان يغير شيئاً . اذ لا بد من ان نحصى الاستغلال وان نشعر به . لانه ليس ارقاماً فقط ونظريات وانما هو شعور كذلك . ومن هنا كان المثقف وهو اعرف من غيره بالاستغلال بعيداً عن قضايا المستغلين .. لماذا ؟ .. لأن الاستغلال ليس نظريات في القيمة أو فائض القيمة

وغير ذلك وانما هو عذاب جسدي وروحي . ومن هنا امكن القول بأن كل وعي يدخل العقل مباشرة يبقى في الذهن مجرد رموز مجردة ، رموز عاتمة تقتصر الى الحياة والى الحرارة . وان العادة بكل ما تحمله من تكرار قد افقدت الحياة اليومية جدتها وحيويتها وقتلت فيها عنصر الادهاش والغرابة . ولذلك اصبح الفقر شيئاً عادياً ، وكذلك الأمر بالنسبة للمرض والجهل والاضطهاد والقهر . ومن هنا كان المسرح الاحتفالي مطالباً بتعرية الواقع من قشوره والتفاد الى اغواره السحيقة وتصوير مظاهره المختلفة بشكل يعتمد على اعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي مبتذل .

3 — كلمات في المحاكاة الاحتفالية :

لقد تحدث ارسطو عن المحاكاة في المسرح . وان الكلمة تحمل مدلولاً واسعاً جداً ولذلك فليس من السهل تحديد موقفنا منها بسرعة ، خصوصاً اذا فهمنا ان المحاكاة لا تعني نقل الواقع كما هو بالفعل . ولكن كما يمكن أن يكون أو كما كان من الممكن أن يكونه . وفي اعتقادي ان كل الحضارة الانسانية الحالية — بكل ما تحمله من مظاهر الابداع الفني والعلمي ليست سوى محاكاة لما هو كائن ومحاولة الانتقال به الى ما يمكن ان يكون . فهناك اذن محاكاة احتفالية مبنية على التحدي والتجاوز . فالانسان عندما اراد ان يحاكي المشي لم يصنع اقلاماً معدنية آلية ولكنه اهتمدى الى صنع العجلة . ومن خلالها استطاع ان يوجد نوعاً جديداً من المشي . يمتاز عن الاول بالسرعة والفعالية والشمول . كما انه عندما اراد ان يحاكي الخفاش فقد صنع الرادار . كما ان صنع الطائرة ايضاً جاء نتيجة لمحاكاة الطير . وتلك هي المحاكاة التي رأيناها في الفنون الشعبية والتي تعتمد — من أجل اغناء الواقع — على تجاوز الواقع ولولا هذا لما اعطانا هوميروس ملاحه ولا سفوكليس مسرحياته ولكانا مجرد مؤرخين او كاتنين للتقارير الباردة . وكل ذلك باسم الواقعية المكذوب عليها ، والواقعية بريئة من ذلك .

فعندما نرسم خريطة جغرافية فاننا نرسمها فوق رقعة من الورق . وهذه الورقة مهما اتسعت فانها لا يمكن ان تعادل المساحة المراد رسمها . لذلك فاننا نلجأ الى نوع من الرمزية . اذ تصبح المسافة الورقية تساوي المسافة الواقعية ، وذلك من خلال ايجاد سلم خاص ومسطرة معينة . كما ان الجبال والانهار والغابات والمعادن والمدن تأخذ لها معادلات رمزية فوق الورق . اذ تصبح دوائر ومربعات وخطوط متوازية واخرى

متقاطعة . وإن المسرح أيضاً ، وهو خريطة للفعل الانساني والاحداث والشخصيات لا يمكن نقله فوق الخشبة الا من خلال التزام رمزية معينة ، تعتمد على ضغط الزمن المترامي الاطراف داخل فسحة زمنية محدودة وعلى تقليص المسافات المكانية داخل حيز مكاني ضيق . كما ان الاحداث والشخصيات والنماذج الانسانية المختلفة تتخذ لها معادلات مسرحية كمعادلات الخرائط . وهذا فقط ، يمكن خلق واقعية احتفالية مبدعة . تملك امكانيات نقل الواقع نقلاً فنياً .

4 - الواقع بين التمثيل والاحتفال :

وان ما نسميه بالواقعية ليس من الواقعية في شيء ، ذلك ان الواقع متحرك وهو بذلك يملك قابلية التحول والتشكل وارتداء الاقنعة الحادثة . ان وجود الآخر المتفرج هو اصل التمثيل انني وانا وحدي اتصرف بكل حرية ، اتصرف بكل جنون ومحق ، ولكن بمجرد ان اجد نفسي محاطاً بالعيون (المتفرجة) فأني اغتلى مؤقتاً عن حريتي وتلقائيتي وأخذ في التمثيل . وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والاشارات مطابقة لما بالداخل ، ولكن لما يريد الآخرون . من هنا افتقدنا جوهنا الحقيقية داخل المجتمع وعوضناها باقنعة تمثل الايمان او الامتقانة او الوداعة والبراءة . فعندما اراك لا ارى غير القناع . أما أنت فصادر لفترة قد تطول وقد تقصر . ومن هنا كان (التمثيل) هو ما يحدث يومياً داخل المجتمع ، وهذا كان الاحتفال هو ذلك الحيز الزمني الذي تتوقف فيه لعبة التمثيل وهو يعادل اشهر الحرم عند العرب في الجاهلية ، حيث توقف الحروب والنزاعات والاقبشار لمدة زمنية معينة . ان الواقع الاجتماعي يلبس الانسان مجموعة من الاقنعة . والقناع كما نعلم شيء ثابت وجامد ، فهو يحمل ملامح خارجية تكشف عن صفات باطنية جامدة . في حين ان الانسان وجود متحرك . ومن هنا اصبحنا تحت رحمة القوالب الجاهزة . قوالب لها ابعاد من التقاليد ، والعادات والاعراف . كما تظهر ايضاً في الخوف الاجتماعي ، والسياسي والديني . فوجودنا داخل المجتمع يتم من خلال ادوار (مسرحية) تسمى الوظائف والمراكز والطبقات .. وان كل دور يفرض نوعاً معيناً من الاداء والسلوك . فالاقطاعي لا يمكن ان يتصرف الا كاقطاعي والعامل كعامل . ومن هنا يكون الدور سابقاً — من حيث الترتيب الزمني — على من يؤديه الشيء الذي يجعل من الوظائف والحرف اقنعة جاهزة يلبسها الاشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك .

وانه لا يمكن ان نحقق تحررنا الا من خلال الاحتفال . ففيه ترتفع الاقنعة ليظهر الانسان — الانسان فتحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الايام وميكانيكيته الآلية . فالانسان داخل المجتمع يصبح حزمة من الوظائف . وان هذه الوظائف موضوعة داخل جدول ترتيبى وذلك حسب (أهميتها) و (خطورتها) ، وان تعطيل الشغل والوظائف ايام الاحتفال هو تعطيل لذلك الجدول الترتيبى . ففي الاحتفال تحتفى الاقنعة المجتمعية وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذي تعرفه كل يوم . ومن هنا تكون ايديولوجية الاحتفال مبنية على اساس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر . ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذي يسمى الحشبة ولكن بالنسبة لكل الارض التي تسع الانسان .

وان التزام واقعية نقدية في مجتمع (تمثيلي) هو نوع من التضليل ، اذ انه — عوض ان يقدم واقعاً حياً — فهو يقدم تمثيلاً باقنعة « فارباغون » مثلاً وهو بخیل مولير لا يعيش كشخصية متحركة ولكن كقناع ، لانه يتصرف وفق مسطرة محددة يسير عليها كل البخلاء . فليس هناك فرق بين بخیل مولير وبخیل ابن الرومي وبخلاء الجاحظ . لانهم جميعا يرتدون قناعاً واحداً هو قناع البخیل . ومن هنا يصبح الدور ثابتاً وهو لا يمكن ان يخرج عما في اذهان الجمهور من تصور للبخیل . فالشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين . مرة عندما ترتدي قناع « ارباغون » قناع البخلاء . ومرة اخرى عندما يلبس (الممثل) قناع « ارباغون » وهذا تبعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك . ان الواقع (المقنع) ليس في حاجة الى نقل ، ولكن الى تعرية ، فهو كذلك العجوز الشمطاء التي تستعير من عند المعطار شبابها وحسنها ، ثم تسأل المصور صورة (واقعية) وان الصورة الواقعية لن نحصل عليها الا اذا ارجعنا مالمعطار للمعطار ومالله لله . فالواقعية تعني النفاذ الى جوهر الاشياء وتخطي الالهاف الخارجى للاشياء . كما تعني التحدي . تحدي الظاهر والمعتاد ، والمحسوس واليومي ، والمادي والبدهيى والمبتذل .

وان جعل (الممثل) وهو اساس الاحتفال المسرحي يؤدي دوره وفق اساس واقعية لابد ان يعطل موهبة الابداع لديه اذ ان كل الادوار المنتزعة من (الواقع) اليومي موجودة سلفاً في اذهان الجمهور وما على (الممثل) سوى ان يستظهرها بشكل دقيق الشيء الذي يجعله — وهو الكائن الحي — يتحول الى « منيتو سكوب » لتسجيل الصوت والصورة . فالممثل الاحتفالي مطالب بأن يدع شخصية لا أن يقلدها ، ان يركبها من خلال عناصر

واقعية مختلفة، وبذلك فقط ، يمكنه ان يقدم وجها انسانيا ينبض بالحياة ، عوض ان يقدم قناعا جامدا .

واذا كان وجود (الاخر المتفرج) في المجتمع ، هو اصل التمثيل ، فان المسرح بالضرورة — وهو احتفال يحضره الآخرون — لابد ان يكون تمثيلا كذلك . اي تكلفا وتظاهرا . وتلك هي حقيقة المسرح البرجوازي . ان الاحتفال يسمى الى ايجاد الاخر المشارك في الابداع . ومتى اصبح مشاركا فانه يتخلى عن التفرج الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته ، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال ، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور ، والمنتج والمستهلك . فالمسرح ليس تمثيلا . انه حياة اكثر صدقا واقعية من حياة يومية يسخنها الخوف والتظاهر والكليشيات المختلفة .

5 — الاحتفال للذات والاحتفال للغير

فالاحتفال يكون صادقا ونابضا بالحياة والحركة عندما يكون ملكا للمحتفل وساعتها يجسد الفرحه عن طريق الكلمة المنفوخة ، والحركة الموقعة ، والاشارة الموحية . اما عندما ينشفي كل رابط بين المحتفل والاحتفال فان الحفل يفقد معناه ومغزاه . فن عادة الفقراء ان يعيشوا افراحهم ، وان يجسدوها من خلال احتفالهم التلقائي . ولكن الاغنياء تمنعهم مراكزهم الاجتماعية من ان يعبروا عن فرحتهم وآلامهم ، لذلك فانهم يقومون (باكتراء) اجواق تفرح لهم ، ونادبات محترفات يعبرن عن آلامهم . ومن هنا يفقد الاحتفال عناصره الاساسية المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي ، و يصبح مجرد بضاعة تخضع لقانون العرض والطلب . فالاحتفال حياة والحياة لا تباع ولا تشتري . فهو تعبير عن حالات وجودية مختلفة ، ابتداء من الميلاد ولقاء عند الوفاة . ولهذا كان لابد في المسرح الاحتفالي ان تنتفي العلاقة التقليدية بين صانع الفرح ، ومشتري الفرح . لابد ان يكون المسرح حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور ، وذلك عن طريق الاقتصاد في المناظر والملابس والاكسسوار .. الشيء الذي يدفع بخيال الجمهور الى ان يعمل خياله وفكره فيما يرى . وان يجعل كل احساساته في حالة استنفار وهذا فقط يمكن ان يكون لحضوره معنى . ان الكرسي التي يجلس عليها جمهور سلبي ، هي في حقيقتها كرسي فارغة مثلها مثل كرسي المشلولين المتحركة آليا .

6 — الأشياء بين الحركة والسكون...

ان فهم مسرحية شيء صعب لأن المسرحية حياة. والحياة لا يمكن فهمها الا اذا قتلناها وحفظناها وادخلناها المختبرات اما وهي متحركة فلا يمكن ابدا فهمها. كذلك الامر بالنسبة للواقع اليومي المتحرك فلا يمكن فهمه الا اذا اصبح بفعل التقادم تاريخا اي بعد ان تموت الاحداث وتصبح مجرد وثائق ومستندات وارشيف. ساعتها فقط يمكن دراستها بكل موضوعية. فالعجلة الدائرة لا يمكن ان نراها الا وهي واقعة. اما وهي متحركة، فلا يمكن ان نرى منها اي شيء. كذلك الامر بالنسبة للمسرح. انه حياة متحركة. شيء يحدث الآن. وان مانعشه اللحظة لا يمكن ان نراه بشكل اوضح الا بعد ان ينفصل عنا بفعل الزمان ويصبح موضوعا مستقلا عن الذات. ان الفنون الادبية الاخرى من قصة ورواية وشعر يمكن فهمها لانها تسجن المعنى داخل كلمات مكتوبة وثابتة. كلمات يمكن الوقوف عندها والرجوع اليها متى شئنا. اما المسرح فهو صور متلاحقة ولقطات متتابعة. لا تكاد تمسك بالواحدة حتى تدهك الاخرى، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات. فالمسرح يتصل بالحاضر المتحرك، يتصل بالآن. انه حوار، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية. انه حدث حي، ومن هنا ينبع وجه الاختلاف مع الرواية والسينما، فهما ايضا حدث ولكنه حدث في الماضي. اما المسرح فهو حدث يتفجر امام الجمهور. انه شيء يولد لحينه. ولهذا من الممكن فهم الرواية لان ما حدث في الماضي يمكن ان يفهم الآن. اما ما يقع في الحاضر فلا يمكن ان يفهم الا في المستقبل. ولهذا كان لابد للمسرح الاحتفالي ان يخاطب الاحساس اولا. لانه عندما نحس الاشياء فاننا بذلك نعيشها ونتفاعل معها. اما عندما ندرسها غالبا مانقلها اذ نحولها الى رموز رياضية باردة، واسقاطات وتصورات نعكسها على العمل. المسرح ليس درسا تعليميا، ولكنه تجربة انسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة..

7 — الاحتفال بين الثابت والمتغير

وان مبدأ التحدي — وهو اهم عناصر الاحتفال — لا يمكن ان يتحقق في المسرح الا اذا اعتمد على تصوير ماهو ثابت في الطبيعة الانسانية. وان سبقاء المسرح اليوناني الى اليوم بالرغم من البعد الزمني يرجع في الاساس الى اعتماده على نقل الثابت لا

المتغير. لأن الثابت هو وحده الذي يملك قوة التحدي، تحدي الزمن والمكان. وهو وحده الذي يملك لغة انسانية شاملة تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة. لقد اعتمد المسرح دائما على تصوير جوهر الانسان. فقد تتغير الظلال بتغير الاضواء ولكن الاصل باق. وان هذا لايعني بالضرورة ان نستغني عن تلك الخصوصيات التي تميز الحقب التاريخية المختلفة بل بالعكس يجب ان نتواصل مع الخصوصيات الحضارية والتاريخية الاخرى لتشكيل في النهاية لغة انسانية شاملة. فالفن هو احد شقي الحضارة والحضارة ليست عملية، انها متواصلة بالضرورة مع غيرها من الحضارات الاخرى ولهذا كان المسرح الاحتفالي — وهو فعل يسعى الى التواصل — يقوم على البحث عن لغة انسانية ذات ابعاد انسانية عامة. لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في مكان اخر والزمن الاخر. لغة مستقبلية ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد انساني شامل. اننا نتعاطف مع الحلاج ومع علي بن محمد ومع القرامطة ولوركا وغيفارا والحسين.. لان لهم لغة احتفالية عامة. انهم رموز تكشف عن الثابت في الوجود الانساني. تكشف عن هذا الصراع الملحمي بين المضطهدين وارباب الاضطهاد. فقد تتغير الظروف التاريخية والحضارية ولكن الاستغلال — وبها تغيرت الوانه واشكاله — فهو يبقى في المسرح شيئا واحدا سواء كان ذلك في روما أو بغداد أو دمشق أو عمان. وان الاغتيا لسيبقى دائما يثير لدى الانسان نفس الشعور ونفس رد الفعل سواء كان المعتال غيلان الدمشقي أو عمر المختار أو كومومبا أو عمر بن جلون. ان النظرة الدرامية هي نظرة شمولية تقرأ التاريخ وكأنه صفحة واحدة. نظرة ترصد الثابت وتترك المتغير للمؤرخين وعلماء الاجتماع. ويمكن ان نتساءل مثلا ماذا بقي لدينا الان من مسرحية (شفيك في الحرب العالمية الثانية) لبريشت ؟ ان ما يدور حول الحرب اصبح ملكا للتاريخ اما المسرح فهو تلك الشخصيات الانسانية التي يمكن ان تجد لها نظائر متى وضعتها في نفس الظروف.

اما (انشودة انغولا) «لبيتر فايس» فانها — ولاعتمادها على التسجيل الوثائقي وحده وعلى الاحصائيات — تبقى مجرد عرض مرتبط بظرف تاريخي معين وارقام متحركة لاتعرف الشبات. ومن هنا يكون للمسرح الوثائقي اهمية مرحلية. اذ اصبح شيئا بالجريدة اليومية التي تفقدها حركة الاحداث وتغيرها كل قيمة — باستثناء القيمة التاريخية — وهي شيء يهم الباحثين المتخصصين وحدهم.

وان التركيز على بعض الظواهر الاجتماعية المختلفة هونوع من الهروب. فالتركيز في المسرح المغربي مثلا على الرشوة وذلك باعتبار انها مرض، يجر حتما الى اعطاء مسرح

اخلاقي يعالج الاعراض المرضية دون الامراض، فالمشكل لابد ان يطرح في اطاره الصحيح اذ المفروض ان تدرس الاصول لا الفروع، فكل الامراض الاجتماعية المختلفة ماهي الا ظلال وانعكاسات لواقع خفي في حاجة الى تربية، ولهذا كان لابد من رصد الثابت لا المتغير...

8 — الاحتفال بين التفسير والتغيير

عندما اراد الانسان القديم ان يخضع الطبيعة لارادته وان يحدث فيها تغييرات تسير مطامحه وتصوراته الجديدة استعان بالسحر. والسحر كما رأينا هو احد فنون الاحتفال. انه الصورة البدائية لكل من العلم والفن ومن هنا كانت وظيفة السحر الجديد هي التغيير ايضا. لقد تقدم الواقع للانسان القديم في صورة مجموعة كبيرة من علامات الاستفهام والالغاز والاحاجي. فالكون من حوله يطرح الغازا كان لابد له من فك رموزها المختلفة، لذلك اتخذت علاقة الانسان بما حوله طابع الحوار والجدل الشيء الذي جعله لا يقبل الواقع كما هو، فهو يملك القدرة على الحلم والتصور والاختراع ومن خلال تعامله مع الواقع اليومي اوجد مجموعة من التصورات عن واقع جديد. وقد تجسدت هذه التصورات واكتست لحما وعظما في اختراعات العلماء وابداعات الفنانين من شعراء وقصاصين ورسامين ونحاتين ومسرحيين.. وان وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع وانما في تجاوزه وان التغيير لا يمكن ان يتم الا عن طريق العقل الشاعر. العقل الذي يستوعب الاشياء بعد ان تمر بالحس. فالتعبير الدرامي هو لغة مصورة تخاطب كل الحواس. ولذلك فقد عمد — عبر مراحل التاريخ المختلفة — الي الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة. ولذلك كان لابد ان يلتقي بالاسطورة وبالرمز والاحلام ايضا، وذلك باعتبار انها تذكير مصور ومجسد. فالتغيير اذن، هو اصل الاحتفال، ولكن التغيير لا يمكن ان يتم بدون ادهاش يحرق الارادة من سحر العادة. وان الرمز التاريخي والاسطوري يملكان قابلية تركيب واقع مسرحي تطبعه الجدة والغربة. واقع يجعل المتفرج وكأنه يكتشف الاشياء لأول مرة، وبذلك يستعيد احساسه المفقود في زحمة الايام وتواترها. وان الشعور بالتناقض هو المدخل لتصحيحه. فالشعور بلا عقلانية الواقع يدفع حتما الى ايجاد الواقع المعقلن الجديد. وهذا، كان لابد من ايجاد واقعية جديدة. تراعي المضمون لا الشكل. وتنقل الثابت لا المتغير، والاصول لا الفروع، وتنقل الواقع نقلا

مسرحيا وذلك من خلال اعطائه مجموعة من المعادلات الفنية، واقعية تحول المسرح الى احتفال واسع، يقيمه الكل للكل. احتفال ينتفي فيه المبدع والمتلقي والمنتج والمتفرج.

9 - الغموض صفة الفن المستقبلي

وعندما يكون الفن تجاوزا فانه لابد ان يأتي محملا بالجديد. ذلك ان من مميزات الشيء الجديد ان يثير الدهشة اول مرة، لانه يفتقد للمشابهة والتقليد في الواقع اليومي. ان الفن ابداع، وكل ابداع هو رحلة، وكل رحلة هي اختبار وغرائب واسرار. ومن هنا يكون الغموض المحي صفة ملازمة لكل ابداع فني او علمي. فهو اذن ليس هروبا ولا حيلة فنية يقصد منها «التقية» لان الهدف الاساسي للاديب او الفنان هو التبليغ والتواصل. وان صفة الغموض قد لازمت - كتهمة - كل التيارات المجددة سواء في الادب او الفنون او الفكر، ان لكل عصر لفته وفكره وفنه، الشيء الذي يستوجب خلق لغة مستقبلية وفن مستقبلي فقد يظهر في البداية غامضين وهذا شيء طبيعي ولكنها مع الايام سيفقدان غرايبتهما ليصبحا شيئا عاديا. كما يجب التمييز في الغموض بين غموض ضبابي يشبه غموض العرافين والتمنّيين والمشعوذين وهو غموض يعتمد على الابهار اللفظي وعلى الكلمة المسجوعة والابهام والصور اللامعقولة. ولكن تأثيره لا يمكن ان يتعدى اللحظة الراهنة. وهناك نوع آخر من الغموض وهو الذي يتولد عن كل نظرة مستقبلية تسبق الاحداث وتبشر الزمن بالآتي. انه نبوءة حبلى بالمعاني الجديدة وبالاخيلة والصور الموحية. فهو ثورة. وكل ثورة لابد ان تنطلق من بداية غامضة. انه تحطيم عالم مهترىء وبناء عالم آخر. عالم جديد يحمل مميزات جديدة. ولقد ربط العرب - عند ظهور الاسلام - بين الشاعر والنبى والعراف، وكلها معاني متقاربة تدل على النظرة التي تتعدى حدود اللحظة الراهنة، لترى الآتي وتبشر به او ترى روح الواقع لا هيكله الخارجى فقط. ومن هنا نخلص الى ان التبشير بالغد الجديد يجب ان يتم بلغة جديدة، وذلك استنادا الى التلاحم العضوي بين الشكل والمضمون..

10 - انك لا تشاهد المسرحية مرتين..

المسرح حدث يتكرر حسب العروض ولكن ارتباطه بالحاضر المتحرك يكسبه صفة

التجدد، ومن هنا ينبع الفرق بينه وبين الفنون الأخرى ذات الطابع السكوني فالرواية حدث جامد، تسجنه الكلمات والعبارات داخل الحيز الورقي، أما المسرح فهو حدث يكسبه الممثل الحي الحياة من عنده. والسينما حدث. حدث تحنطه الآلة. أما المسرح فهو عروض تختلف من يوم لآخر، وذلك حسب مزاج الممثل، واستعداده النفسي، ونوعية الجمهور داخل القاعة ومدى استجابته للعمل الدرامي وإقباله عليه.

إن المسرح حدث حي، وكل حي متحرك. إن النهر موجود أبدا. فقد تتغير مياهه المتحركة وتتجدد، ولكنه باق أبدا. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المسرح. العروض تتعاقب باستمرار، الشيء الذي يكسب الحدث تلوينات مختلفة ومتنوعة. إن وكما يبقى النهر رغم جريان مياهه، فإن المسرحية أيضا تبقى، بالرغم من حركية الحدث وتحولاته المستمرة وإن (حياة) المسرح هو ما يميزه عن كل الفنون الأخرى. هذه الحياة التي تجعل التواصل للفعل الدرامي ممكنا. فشمعوننا بوجود إنسان أمانا هو ما يجعلنا نتعاطف مع الخشبة ونستواصل معها وذلك عكس ما يحدث ونحن أمام صورة متحركة تديرها الآلة ونعلم سلفا أنها مجرد حيل تقنية وخداع آلي. وإن المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الانساني وعلى الحوار من الآخرين يسعى إلى أن تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة وذلك كما يحدث في الحياة اليومية.

و يتم ذلك من خلال الابتعاد عن السيمتريّة في الحركة حتى لا تظهر شخصية المخرج من خلال حركات الممثل وإشاراته والقائه. إن المسرح حياة، والحياة لا يمكن أن تتسم بالميكانيكية الجامدة. فالممثل ليس آلات تسجيل يحشو ذهنه حوارا ليلقيه في وجه الجمهور. إنه أحد العناصر المهمة التي تكون العمل الدرامي. إنه مبدع. وفي ابتداعه يكتسب العمل حيوية وتلقائية ويصبح العمل الدرامي احتفالا حيا تراه كل يوم في صفة جديدة. وإن حيوية العروض لا يمكن أن يتحقق إلا بالتركيز على العنصر الانساني. ذلك أن العناصر السينوغرافية، من ديكور وأكسسوار وتقنيات هي عناصر جامدة تظهر اليوم بنفس ما ظهرت به أمس وقبل الأمس. فالشيء الأساسي في المسرح هو الممثل.

11 - بين التجريب المختبري والتجريب الميداني

كثير الحديث مؤخرا عن التجريب في المسرح المغربي وأرى أن التجريب كمدلول

علمي يركز على اللغة المادية اي على التقنيات المختلفة في حين ان المسرح قبل كل شيء هو قضايا انسانية الشيء الذي يجعلنا نختلط في الاخذ بهذا المبدأ من غير سابق تفكير. ذلك ان التجريب يتم دائما من خلال مخابر علمية. مخابر مقلدة تجعل التجربة تدور في اطار ضيق. وفي غير حضور الانسان. ثم ان الشيء الذي يدخل المختبرات هو المادة وحدها، في حين ان الانسان وهو شعور وآلام وعذاب واحلام وصراعات يبقى في الخارج. ولهذا اعتمد التجريب في المسرح الغربي على الاضاء وادخال الصور الثابتة والسينما وخيال الظل وتحرك الممثل وفق بيداغوجية خاصة. وان المخابر التي احتضنت تلك التجارب النخبوية هي مسارح الجيب الصغيرة ذات المقاعد المحدودة والجمهور المحدود، الشيء الذي يعيد إلى الحياة من جديد مسرح الاسرار الذي لم يكن يحضره سوى الكهنة ورجال الدين. وان المسرح الاحتفالي القائم على وجود الآخرين وعلى مبدئي الحوار والتواصل لابد ان يستبعد فكرة التجريب المختبري وذلك لانه يمارس طقوسا شبه دينية في غيبة الناس.

ان المسرح قضايا. وقضايا الناس لا يمكن ان تدرس في المخابر المقلدة ولكن في الساحات العمومية المفتوحة وفي الاسواق والاعراس والمواسم وحيث التجمعات البشرية. لذلك كان لابد للمسرح ان يعتمد على البحث الميداني، اي ان يدرس الانسان حيث هو فالمرح كما قلنا خريطة تمكس جغرافية الحدث الانساني. ولنقل هذا الحدث الى الحشبة كان لابد من دراسته حيث هو: دراسة من خلال اعراس الناس واحتفالمهم ومواسم الحصاد وراثهم الشعبي ومعتقداتهم واساطيرهم. فن خلال هذه الدراسة سنعرّض اخيرا على لغة الناس. هذه اللغة التي لا تتمثل في الكلمات وحدها بل ايضا في كل الوسائل التعبيرية الاخرى — مظاهر منها وماخفي — ويمكن ان اشير هنا الى تجارب ميدانية قامت في تركيا على يد «ممد السوي» فقد انشأ هذا الاخير فرقة مكونة من الطلبة والعمال وبعض المسرحيين المحترفين ونزل الى القرى التركية النائية من اجل ان يدرس وسائلها المتمثلة في الالاعاب والاغاني والحكايات والاحتفالات الدينية (القرىبان) او احتفالات الحصاد. يقول (اتنا لانتمل الا بعد ان نتصل بالفلاحين الذين يحسنون استقبالنا ثم نكتشف (الاعاب القرية). لقد سمعت عنها من قبل ولكنني لم ارها ابدا. ولقد خصص الباحثون كتابين لهذه (الالاعاب) التي اعتبرت قديما على انها تظاهرات فلكلورية ولكنها اليوم اصبحت تعتبر على انها ارهاص للمسرح، وهذا لا يعني طبعا ان نستبثها داخل الحشبة، لان ذلك غير ممكن ولكن ان ندعها تظهر في

مكانها الطبيعي داخل القرية وذلك من خلال تظاهر واحتفال (2) — وهذا فان تداريب تكوين الممثل تبقى ناقصة وغير مفيدة، مادامت تقتصر على التكوين التجريبي. فالممثل وهو يسعى الى التواصل مع الآخرين لانه ان يعثر على بيداغوجية خاصة وذلك من خلال احتكاكه بالناس لمعرفة طبيعتهم النفسية وتكوينهم العقلي وطبيعة ظرفهم التاريخي والحضاري العام. ثم ان التجربة التجريبية تنطلق اساسا من المحسوس وهي بذلك تغتفر فوق النظرية الفكرية اذ تعتبرها شيئا لاحقا في حين ان هناك علاقة جدلية بين النظرية والتطبيق الميداني.

فالتجريب الميداني — كمدلول علمي — قد يكون فعالا في المجال العلمي اما في المجال الانساني حيث تتواجد مجموعة من النظريات فانها تصبح شيئا زائدا. ذلك ان انطلاقها من الصفر يلغي كل النظريات الفكرية السابقة، ثم ان اعتمادها على مبدأي الصواب والخطأ غالبا مايجعل العملية تسير في خط دائري مقلد. اذ ان فشل التجربة يعيد حتما الى نقطة البدء. وهذا يمكن الاستفادة من تجارب «غروتوفسكي» من ناحية تكوين الممثل ولكننا لايمكن ان نقبل مسرحه التجريبي وذلك لان العنصر الاساسي والمتمثل في الجمهور غائب فيه.. يقول «بيتر بروك» وهو يقارن مسرحه بمسرح غروتوفسكي (ولكن حياة مسرحنا يختلف اختلافا شاملا عن مسرحه. فهو يصير مختبرا لايحتاج الا لجمهور ضيق. تقاليده كاثوليكية او ضد كاثوليكية. وفي هذه الحالة الناقضان يتلامسان. انه يخلق شكلا جديدا للاداء. اما نحن فانتا نشغل في بلد اخر وبلغة اخرى ودخل تقاليد مغايرة. ان هدفنا ليس هو ايجاد قداس جديد ولكن اقامة اشكال جديدة للتواصل الاليزابيتي تربط الخاصة بالعام والحفي بالجمهور والسر بالمتوج والمبتذل بالسحري. لكل ذلك فنحن في حاجة الى جمهور فوق الخشبة واخر يشاهد. فوق الخشبة واخر يشاهد. ودخل هذه الخشبة المتمثلة هناك اشخاص يكشفون حقائقهم الاكثر سرية الى اشخاص آخرين داخل الصالة خاصة انهم يقاسمونهم تجربة جماعية (3) — فالمسرح تظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من اجل عرض قضايا الانسان. وان المسرح لم يزدهر و يتزعزع الا عندما خرج من المعابد وتغلى عن طابعه الديني وعانق الانسان وقضايا الوجودية والاجتماعية.



12 - البحث عن المسرح المستقبلي ..

هذه حلقة جديدة في المسرح الاحتفالي . وانني احاول جهد الامكان ان اجعل ارائي في التنظير تساير ابداعي المسرحي وذلك حتى لايرميني البحث النظري بعيدا واجد نفسي ابحت عن المسرح المستحيل . وان مايعز بني هوان كلمة (مستحيل) لم يعد لها وجود الا في القواميس العتيقة . ان البحث عن مسرح عربي شيء اساسي خصوصا في ظرفنا التاريخي الراهن . حيث نجد انفسنا في مفترق الطرق ، تحيط بنا مجموعة كبيرة من النظريات الفكرية والفنية . ان المسرح — وهو واحد — قد اتخذ له في كل قطر وجها او قناعا مغنيا . فهو في اوروبا يعتمد على علم النفس . انه ينطلق من الداخل اي من ذات الفرد . وهي ذات متورمة نتيجة المرض الحضاري . اما في العالم الاشتراكي فهو ينطلق من الخارج اي من الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تصنع الجماعات والتي يمكن ايضا ان تغيرها . اما المسرح (الشرقي) فيذهب بعيدا . اي انه يعتمد على الميتافيزيقيا وعلى ربط واقع الفرد والجماعة باسباب غيبية فوقية . وان المسرح العربي مازال يرقص على هذه الحبال الثلاثة . فهو وجودي في بعض الكتابات واشتراكي في كتابات اخرى كما انه ميتافيزيقي في مسرحيات مصطفى محمود مثلا . وامام هذه العشوائية الفكرية والفنية فقد كان لايد من تحديد موقفنا من كل القضايا المعروضة على الساحة الفنية وذلك ماحاول البيان الثاني ان يقدمه .



يعقوب السبيعي

أغنية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

والتقينا ...

في ظلال الليلة الوسنى

فيا صبغة ربي

أشرق الليل علينا

... وجنا الدهر لدينا

يا حبيبي ... فانتقينا

من سقيط الانغم السكرى عنا قيد غرام

وزرعنا في فم الليل ابتسام

وتريف النسمة الحانية المسرى يرش الليل عطرا

يا حبيبي انت ادرى
بالذي يسعد قلبينا وقد لامس وجهي
شعرك الغارق في الاطياب فاستنشقت حلما

باسطا كفيه يدعوني الى النعمى

فهل املك ردا

آه يارعشة قلبي

هوئي الخفقة يارعشة قلبي

فهو مثلي لا يرى في العشق حدا

وحديث الأعين الوطى ندتي وهو جر

ماعلينا ان تلاقى في الهوى ثغر وثر

وغرسنا في ضفاف الخلد مجد العاشقين

يا حبيبي ادن مني

... دون مانع به كان التمني

ادن مني نرتقي في سباحات الوجد حتى

تحتفي عنك وعني



من ألف قاف إلى الشيء صالح

قصة: نعيم سرحان

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تربعت «أم عاطف» على الجاعد في طرف السقيفة وأخذت تفرز حبات الزيتون عن «الملوح» و«الكامر» فيما تكور عاطف في زاوية السقيفة يحتضن جهاز الراديو كما لو كان يحتضن طفلاً عزيزاً. تواصل بث اغنيات وموسيقى كأنها طلاقات رصاص متعاقبة. ولم يكن يعكر الصمت الشامل سوى صوت الراديو، فأم عاطف كانت منهكة في عملها بصمت سرمدى. بعض الأحيان كانت تنزل دمعة من عينها فتمسحها ثم تواصل فرز حبات الزيتون، وعاطف كان يصغي بانتباه للموسيقى والبيانات المتلاحقة وهو شارد الذهن يحملق في خشب سقف السقيفة أو يواصل النظر لصورة أبي خنفر المعلقة داخل إطار من الخشب الأسود على الجدار.. كانت صورة الشهيد بمثابة الشخص الثالث داخل الغرفة.. وبين

فترة وأخرى كان عاطف وأمه ينتظران الى الشهيد ويحدثانه بكلمات غير مسموعة .
وكان الشهيد يرد بلغته الصامتة . وظل الراديو يواصل بث موسيقاه وأغانيه التي
كانت تشبه فرقعات القنابل .

توقف البث .. ثم جاء صوت المذيع يقول بنبرة قوية ولهجة أمرة :
« من ألف قاف إلى النبي صالح .. ارفضوا الهدية ... وانتظروا الرسول .
الرسول قادم ! »

أغلق عاطف المذياع بحركة آلية ، ووضع على الأرض . نظر إلى صورة أبي
خنفر المعلقة على الجدار . كانت عينا الشهيد صامتين هادئتين لا تحملان أي
معنى سوى معنى الصبر والانتظار .. نظر عاطف الى والدته فوجدها تنظر اليها .
قالت العجوز برتابة :

— نفس الأوامر!

ردّ عاطف وهو يتمدد على الطّراحة ليسترخ على ظهره ويواصل الحملقة في
خشب السقيفة

— الليلة الثالثة .. والأوامر نفسها ..
— انتظر يا ولدي .. مثل ما قالت بيتك ام غير .. يتروح الشّقة الشديدة وبتيجي
المدة الجديدة !!

— بتهون يا ام عاطف ...
— وما بعد الصبر الأ الفرج ..

استوعب عاطف نفساً عميقاً ثم دعدم بمطلع اغنية :
— بتهون من بعد الصبر بتهون ..

في الخارج جارت عجلات سيارة .. توقفت ام عاطف عن فرز حبات
الزيتون ثم قالت وهي تشرّب بعنقها لتتنظر عبر العتمة خارج السقيفة :
— عاطف .. قوم شوف يما .. هاي جبيلة ..

دخلت الى السقيفة صبية لم تكمل العشرين ربيعاً من عمرها .. خلعت
مريولها الأبيض ، وجلست على كرسي صغير من القش عند الباب وهي تخلع
حذاءها .. قالت :

- يعطيها العافية ام عاطف .. شو الزيتون واقم ؟
 — آ .. يما .. من ثلث اربعة ايام والناس يجذوا بزيتونات الغمار..
 — مبروك .. بشوف الجداد السنة بدري..
 — ولا بدري ولا شي .. أهل بيت رما من الجمعة اللي فاتت جئنا زيتونهم..
 أسندت جميلة ظهرها إلى جدار السقيفة وهي تحاول أن تسترد أنفاسها ..
 قالت وكأنها تحدث نفسها :
 — الله أكبر .. ثلاث ساعات وأنا واقفة على المنارة استنى سيارة تطلع على
 البلد..
 توقفت ام عاطف عن العمل ونظرت الى ابنتها باستغراب :
 — ولو..
 — والأ .. المظاهرات في رام الله عاد لها ثلاث أيام .. والسيارات قليلة..
 — طيب يا ابنتي يا حبيبي ليش ما ظليتي في المستشفى .. أحسن ما تيجي في
 انصاف الليالي..
 — ما صبرتش يما..
 — بدها صبر يا ابنتي .. يتون .. يتون..
 — مرق علي بن بوسمير..
 انتفضت ام عاطف في مكانها . فس عاطف من مجلسه .. واقترب من
 شقيقته ، نظر إليها وهو يحاول أن يستفسره . تنفساً صامتاً .. أكملت جميلة :
 — قال أنه خيس الصولي طالع نازل عليه ، بده يصلحكم مع مختار المستوطنة..
 عاودت ام عاطف فرز حبات الزيتون عن « المملوح » و « الكامر » دون
 اكترات ثم قالت :
 — ما فشرت عينه .. هذا البيت اللي ربّي ابوخنفر .. هذا مش بيت حياشه..
 بيت ابوخنفر ما بصير يفوت عليه لا مختار المستوطنة .. ولا اللي أكبر من مختار
 المستوطنة..
 — عارضين عليكم تعويض ع السيارة .

عاد عاطف يجلس في زاوية السقيفة ، تناول سيجارة وأشعلها ثم قال :
— اطمعشني .. والله لو يعرضوا عليّ كل ليراتهم إللي ما بتسوى فلس ما بقبل
تعويض ع السيارة ..

انفجرت جبلة صائحة وهي تنهض عن كرسي القش لتتخذ مكانها إلى جوار
اخيا :

— الله اكبر عليهم .. حرقوا السيّارة وجاين يعرضوا تعويض .. بس مين اللي
عرض المصاري !!

نفث عاطف دخان سيجارته ثم اسند ظهره للجدار بعد أن وضع وسادة تحمي
ظهره من برودة الجدار وقال بقرف :
— خيس الصولي ..

— هيك إذن .. المسألة صارت واضحة مثل الشمس .. خيس الصولي صار برضه
مرسال تحت إيد مختار المستوطنة .. حيلله .. حيلله .. حيلله .. وصلت مع خيس
الصولي انه سمسار تختار المستوطنة ؟ ما بكفي طلعاته ع الحاكم المسكري .. والله
.. والله .. يا خيس الصولي إن ما قتلوه الشباب لأقتله أنا ، واقضي باقي حياتي
في السجن .

<http://Archive.org/details/Sakhi1.pdf>

رمقتها أم عاطف بنظرة زانجرة وهي تقول :
— وحدي الله يا بنت .. الكلام ان زاد عن حده نقص ..

صممت جبلة وهي تسند ظهرها للجدار .. ومددت رجلها لترجمها من عناء
وقوف ساعات طويلة .. كانت هناك مطارق تدق على طبول كبيرة في رأسها ..
وتناولت منديلاً تمسح الزكام الذي سال على شفثا العليا .. ثم أخذت تسعل
وتسعل .

نهضت ام عاطف ، ومسحت يديها ، ثم تناولت «بابور الكاز» وأخذت تشعله
لتعد الشاي الساخن والعشاء .

• • • • •

أكثر من تسع ليالٍ مضت ، وفي كل ليلة يصني عاطف إلى البث من لحظاته الأولى حتى النهاية ، وفي كل ليلة ينتظر الرسالة عبر الراديو فلا تأتي .. كانت الليلة باردة مطيرة ، وأوت أم عاطف إلى فراشها في السقيفة الصغيرة المجاورة في ساعة مبكرة .. وعندما انتهى البث نهض عاطف فخلع ثيابه ولبس البيجاما ثم دس جسده تحت اللحاف . كان يسترخي مستلقياً على ظهره وهو ينقل نظراته بين السراج الصغير المثبت على لوحة خشبية تشبه الزاوية على الجدار وبين صورة أبي خنفر .. كان لهب السراج ينطبع في صورة مضيئة متراقصة على زجاج صورة الشهيد . وكلما عوت الريح في الخارج كلما تراقص الضوء الصغير على سطح الزجاج .. كان الضوء يملأ جنبات صورة الشهيد بهالة نورانية رائعة ، وبدت عينا الشهيد كبركتين زرقاوين تتراقص فيهما الأمواج .. حاول عاطف أن ينام فلم يفلح . كانت عينا أبي خنفر ترشقانه بهام متواصلة . كانتا تحملان كلاماً عذبا لا يعرف كنهه . واستمر الحوار الصامت بين عاطف وعيون أبي خنفر . وفجأة انقطع الحوار .. دوت زخة من الرصاص .. نهض عاطف من فراشه بحركة آلية .. فتح باب السقيفة واطل عبر العتبة ورذاذ المطر .. جاءت أم عاطف من السقيفة الأخرى وهي تشد زفارها على ثوبها .. ولقت قطعة قماش على رأسها .. دفعت ابنها بحركة عفوية إلى داخل السقيفة :
— فوت يا حبيبي .. وبين بكاء تروح في هالليل والمطر ..

وقبل أن يجيب عاطف دوت زخة ثانية من الرصاص .. ترددت أصوات الرصاص في « واد برّيا » .. قال عاطف :
— الرصاص غربي المستوطنة !!
— وبين ما كان يكون ..

وأغلقت أم عاطف الباب .. ثم عادت لتجلس هي وابنها على طرف الفراش . بعد أن رفعت ضوء السراج . استطالت صورة النور الذي أخذ يتراقص على زجاج صورة الشهيد .. ومع عواء الريح بدت حركة الصورة على الزجاج وكأنها تتمايل بنشوة كما يتمايل الرجال في حلقة السامر .. وعجز عاطف عن أن يقول شيئاً .. وانخرطت العجوز في صمت سرمدي .. وتأمل متواصل .. وساد الصمت وعواء الريح ...

وفجأة أخذت يد قوية تفرع باب السقيفة بقوة .. نهض عاطف وامه بحركة
زنبركية ليقفعا عند باب السقيفة الذي فتحه عاطف .. أطل ثلاثة رجال يلفون
رؤوسهم بمحطات بيضاء مرقطة بخطوط سوداء .. قال أحدهم :

— إحنا رجال ابوحنفر ..

ارتسم الفرح على وجه العجوز. قال عاطف :

— يا هلا بالرجال .. «تفضلوا» ..

— لأ .. أنا الرسول .. اذا سألوا أهل النبي صالح مين قتل خيس الصولي بتقولوا
لهم اللي قتلوا رجال ابوحنفر.

وتناول رجل آخر كيساً من النقود وتناوله لعاطف ثم قال :

— وهذول قرشين مشان تشتري سيارة بدل اللي حرقوها .. وبتأمل ان مختار
المستوطنة ما يدوس باجره البيت اللي عاش فيه ابوحنفر ..

وغاص الرجال في قلب العتمة ..

وعندما أغلقت العجوز باب السقيفة ، واستدارت هي وأبناها ليدخلا الى
الداخل واجهتهما صورة الشهيد في صدر الجدار .. كان النور يتراقص على زجاجها
في حركة منغمة .. وكانت عيون أبي حنفر ترتفع رايات فرح أبدية .

للزمن صوتان

شعر: غنيمّة زيد الحريب



الصوت الأول

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لحقتُ بالديجور طيفاً بدا
أنواره تمتد خلف المدى
أصدائه تجتاح ليلاً هذا
هزّ ضمير الكون لتأشدا:
«لا تترك الأيام تمضي سدى»

قلتُ له: يا طيف من أرسلك
هل أنت شيطانٌ بدا أم قلك
أم أنت نجمٌ سابح في الفلك
ينضو عن الاكوان ثوب الحلك

قال: أنا الأمس الذي قد عَبَرُ
أجَدَدَ الماضي وأحيي الذكر
هل من طيوف الأمس تبقى صور
تغريكَ بالاحزان أو بالكدر؟

• • •

الصوت الشاقي

يا ميمِرَ الليل لا تبكِ الظلَّ
ما مضى أمسى مراباً في المقل
وغيموم اليوم تبقى لأجل
وغداً يأتي بإشراق الأمل

فاغنم اليوم ولا تخشى الغدا
لهو الماضي وللحزن صدى
فقطوف اليوم كانت موعدا
لبذور الأمس والجنى غدا

قلتُ : يا طيفِ إذن أنت الزمَنُ
تهبُّ الأفراحُ أو تسقي المحن
غير أنا رغم أنات الشجن
نحنُ إنْ واسيت نشفى يا زمن

غنيمة زيد الحرب

عن الجرح ..

وقصص أخرى

شعر: أحمد عنتر مصطفى

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أيها الجرحُ لا تنفر الفم أكثر ... إنك تزدردُ الفقراءُ
إنهم يسقطون تبعاً .. ؛ وعامُ الرمادة ..
مدُّ أعناقهم وتمطى على الأرض ؛ يقتنصُ الشرفاءُ
واحداً ؛ واحداً يسقطون ؛ العيونُ التي تشرُّبُ لتستشرفَ
الغدُ تُسملُ حينَ تعودُ لتخبِرَ أنَّ المنابعَ آسنهُ ؛
والحرووفُ — الضفادعُ فيها تنقُ وتقفزُ في عطنِ
المكلماتِ المعادة ..

بركة زحمها الطحالب حفت بها اوجه الزعماء ..
أيها الجرح لا تغز الفم أكثر إنك تزدرد الفقراء ..
واحداً واحداً ينفقون ؛

يبيعون اهواءهم للوصول ،
ضماثرهم للبلاد ..

طالما اختلسوا من طيوف التوهم والكذب وما يطبقون عليه
الرغيف ؛ وحين يعودون للدار ينكسرون ؛
إذن فيم كان الهديرُ ولفحُ المحابر !!؟؟
والعريُّ كيف وخيطُ المغازل يمتد كالتيل
!!؟؟

[كان السؤال يطن .. ؛ وسيف (أبي ذئب)
فوق

الجدار ؛ يُسلُّ جواباً ...]
ولكن صمتاً .. فقد أثر عن السلف الأتقياء*
(طاعة الخلفاء عبادته !!)

[.. كان جدي يقول :

المصافيرُ تشربُ حسوة ماء ؛ وتشدو ؛
وتلقظُ حبة قح ؛ وتشدو .. ؛
ويحملها الريشُ عرشاً .. ؛
وتملك عرض السماء ..

والقناعةُ كنزُ الفقير ؛

بها قد يتوجُّ ربُّ السماء عبادته ..]

.....
.....

« مات جدي وحيداً .. ؛
وفي فمه ما تهتدلّ من كلمات الزهاده
حيث كان بنوه العظام بمقربة منه ؛
يقتسمون بقاياها ..
مسبحةً أو رداءً !! »

أيها الجرح لا تفغر الفم أكثر ..
إنك تزدرد الفقراء
إنهم جثث الحلم في الأرض ؛
أوعية الدود في القبر ؛
حقل التجارب للرب ؛
والساسة الأقوياء .. !!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

» فتراءة
ثيب شعر
أبوسنة «

» وقضايا
أساسية
في الشعر
المعاصر «

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

د. طه وادعي

المعادلة الصعبة أمام الفنان المعاصر هي أن يتخطى بقوة ما قد تسلمه إليه ذاتيته المتفردة : بالفن ، أو بطبيعته المشحونة بالتوتر. لن يستطيع الإنسان : فناناً كان أو غير فنان — أن يعبر عن فكر سديد وفن جيد ، إلا إذا استطاع أن يصوغ علاقته بواقعه صياغة سليمة .

لذلك نرى أن (الموقف) الفني الذي يصدر عنه الأديب يعكس رؤيته لحركة الحياة على أرضه ومعاور الصراع في واقعه، كما يفصح هذا الموقف عن مدى وعيه بأدوات التشكيل الجمالي للنوع الذي يمارسه.

هذه الحقيقة مفتاح أساسي لدرس الأدب وتقييمه. إن على كل من يتعامل مع الظاهرة الأدبية أن يعي جيداً أنه لا سبيل إلى التعبير الصادق عن لحظة حضارية معينة، إلا بالوعي الكامل لكل معاور الجدل الذي يحكم علاقتها و يصوغ تناقضاتها.

و يعكس شعرنا العربي حساسية الوعي بالمعاصرة والطموح إلى التعبير عنها، بأوضح ما يتبدى في غيره من فنون الأدب. فالشعر جزء أصيل ومهم في تراث الأمة العربية ووجدانها، وما ينتج فيه حتى الآن أكثر من غيره. و يصور هذا الانتاج تفاعل اللحظة المعاشة وحركتها، حيث لا يزال للشعر ذي الطابع القديم شيوخه وتلاميذه الذين يتمسكون بأشكاله في التعبير وطرائقه بينما يواكب هذا التيار الهرم، تيار شاب يمثل أصحاب الشعر الحر. ونحذر هنا من سذاجة هذا الفهم بأن التجديد في الشكل غاية، وأن تشطير الأوزان وغياب القوافي يعدان ميزة وعلامة على المعاصرة. إن التجديد في الشكل لا يعد شيئاً ذا قيمة إلا إذا كان يحمل (رؤية جديدة) للواقع، و يفصح عن موقف محدد منه، يتسم بنظرة شاملة نقادة، وألا أصبحت المحاولة مجرد تجريب شكلي عقيم. إنه (المضمون) الذي يتجدد في البداية فيكشف عن تطور في رؤية الأديب بالنسبة لواقعه وموقفه منه. وعلى قدر التحام المضمون بهام اللحظة التي يصورها وبأمالها الانسانية العظيمة، يعكس الشكل أيضاً مغامرة فنية جديدة تعبر عن اللحظة المعاشة بكل خصوصيتها وتفرداها.

هذه بعض ملاحظات هامة وعامة تطرح عند قراءة شعر محمد إبراهيم أبوسنة في دواوينه الثلاثة:

قلبي وغازلة الثوب الأزرق (١٩٦٥) — حديقة الشتاء (١٩٦٩) — الصراخ في الآبار القديمة (١٩٧٤).

وأبوسنة يمكن أن نقيم رحلته في عالمه الشعري من خلال الرؤية التي نرى بها الواقع في تجاربه. إنه لا شيء يبدو في الفن لغزاً إذا ما حكمنا للمبدع أو عليه، من خلال (الاطار الاجتماعي) الذي يعايشه، وعلى قدر قرب من الاحساس الواعي بطبيعة المرحلة ومهامها يكون فنه واقعياً جياً، يعكس إلى جوار عمق المضمون جودة التشكيل

الجمالي .

وتتبدى المحاور الفكرية لتجربة شاعرنا ، وما طرأ عليها من تعديل ، تتبدى هذه المحاور لا من خلال قصائده فحسب ، بل أيضاً من اهداءات تلك الدواوين . الديوان الأول يقدمه .. « الى الذين يصرون على انقاذ الحب ومجد الإنسان » . بينما الأخير يقدمه في اختصار .. « إلى أبي .. » .. وهذا يعني أن اهتمامات الشاعر تبدأ من العام في شموله وتكاد أن تنتهي الى الخاص في تحده .

ونجد لذلك ديوانه الأول يقدم تجارب متنوعة فيها خصوبة الفكر الشاب وتنقله بين كثير من المواقف الإنسانية التي عايشها . هذه التجارب المختلفة على الرغم من تمايز محوري (الحب — والحرية) فيها ، ووضوحها بشدة ، إلا أنه يضيف اليها تجارب أخرى تشري ديوانه الأول ، وتعكس احساساً أقرب الى الشمولية بالواقع ، مثل قصائده : ريفيات حزينة — من قرיתי الى مرفهة — ضاربة الرمل — من صور الاقطاع في الماضي — الموت يزور المدينة .. الخ .

وهذه القصائد المتنوعة ، التي لا رابط بينها — ان وهم البعض ذلك . هي التي تعصم الشاعر لا من رقابة الحديث في نفمة فكرية محددة فحسب ، بل أكثر من هذا ، أنها تعصمه من الغربة والهلل المأساوي أو العيش بالحياة . وشاعرنا يصور هذه الفكرة في قصيدة لم تتكرر بعد بوضوح في شعره حين يذكر :

<http://Archivebeta.Sakhrnt.com>

ما أجل يا قلبي أن تلهث خلف حياة الناس
منقطع الأنفاس
تصلي في كل عيون أذبلها هم
وتخفف من فوق جراحات الناس الدم
يا قلبي .. يا أرضاً أزرع فيها العالم
يا قطعة أحلام تحتاز ساء من هب . (١)

يبدو إذن الحديث عن النضال والحرية محوراً بارزاً في الديوان الأول مثل قصائد : الدفعة والسيف — طفلة القمر — مرثية شهداء الجزائر — اغنية لفيدل (كاسترو) — الذين يغنون لفيرك يا وطني .. الخ ..

وعمق الفكر في هذه القصائد يواكبها جمال الصورة الفنية للقصيدة ، وترسم قصيدة « طفلة القمر » صورة سامية العطاء ثرية الدلالة قوية البناء حيث يمضي جزء منها مصوراً هذه الفكرة — فكرة استشهاد الحرية حين يجبن حاتها :

أما رأيتم العذراء طفلة القمر
رأيتمها تجرّها سنايك الخيول في حظيرة الملك
وشعرها مذبة في كف زوجة السلطان
غسلتم اليدين في دمايتها
صليتم من أجل أن تموت
لأنها تكلف الكثير
ومهرها هو الدماء
وصرخة الآباء
ووقفه الخيول للخيول
فلتصمتوا وليخرس اللسان
ان جفت الضروع
أومات في حقولكم ربيع
لأن خلف هذه الجدران
تموت طفلة القمر.. (٢)

وشاعرنا يؤكد الاصرار على النضال من أجل الحرية في قصيدة « مربية شهداء الجزائر » من ديوانه الأول قائلا :

فلكي نحي لا بد نموت
فالبدرة لا تنمو ان لم تأكلها الأرض
ما أروع أن تفدي بعض الأجيال البعض

وفي ديوانه الثاني « حديقة الشتاء » يكاد يخفت هذا الصوت العالي الواضح — صوت التغني بالحرية والاشادة بمواقف الكفاح — ويصبح صوتاً هامشياً بحيث يصير

التجربة الشعرية أقرب الى تصوير فكرة تجريدية منها الى تعبير عن تجربة حقيقية معاشة . ان الفن حين يستسلم للأغتراب — وما أكثر بواعثه في عصرنا على « الانسان » — يجد نفسه في مأزق فكري ، يستتره دائماً بالتجريد الذي يتعامل مع الواقع في عموميته ، أو بالمهروب الى موضوع آخر كالحب الحزين — كما سترى بعد قليل — يحمله كل الغثيان وضيقه بالواقع .

وتعبر عن هذه الفكرة قصيدة « فدائي » :

لن تعرفوا سخاء ذلك الزمن
اللحظة التي تضم الف عام
ففي حديقة الخطر
بصر هذا الفارس الغلام
جيباً من الرجال . (٣)



و يستمر الخط الفكري لهذا المحور النصالي في ضمور وشحوب مطردين ، ليصبح في الديوان الثالث « الصراخ في الآبار القديمة » أدنى الى الاستجابة لمناسبة منه الى الرغبة في التعبير عن ايمان بفكرة . مثل قصائد : مرثية لعبدالمنعم رياض — الى شادية ابوغزالة — الفارس الذي رحل (أنور المعداوي) ، أكثر من ذلك فان هذه القصائد وأمثالها تجسد بطولية الفرد لا بطولية الواقع الذي أنبته ، والذي هو دائماً مصدر عطاء خصب للبطولة والأبطال . ان على الفن وهو يرصد حركة واقعه و يصور تضحية أفراده ألا يعزل الشخصية الإنسانية عن جذورها الاجتماعي ، لا من أجل حيلة الحق والحقيقة فحسب بل أيضاً من أجل أن تصبح تجربته الفنية أكثر نضجاً و ثراء ، حين تبصر الواقع في كماله واللحظة في شمولها والتجربة بجميع علاقاتها . إذ لا ريب في أن عمق الفكرة وجودة المضمون يفضيان بالضرورة الى ثراء الخيال الفني وروعة التشكيل الجمالي .

وبينما يخفت هذا الصوت تتكاثف القصائد المعبرة عن الحب الحزين في ديوانه الثاني والثالث . ان الحب عاطفة نبيلة وعلاقة سامية ، من هنا يشكل البحث عن (الآخر) هما أصيلاً عند الإنسان الحقيقي ، اذ الحب النبيل في حياة البشر لا يعني بالنسبة لهم اثبات الوجود فحسب ، بل يعني بالدرجة الأولى كمال تحقق انسانية

الإنسان . بيد أن الحب رغم خصوصيته لا يمكن نواله الا في ظل علاقات غاية في النبل
الإنساني والطهارة الاجتماعية .

ونتتبع رحلة شاعرنا الفكرية في هذا الدرب فنجد منذ ديوانه الأول يصور احساساً
بعدم القدرة على تحقيق الحب في زمن مر لا يجود به .. لذلك نجده يصرخ قائلاً :

يا حبي الواحد في هذا الزمن المر
أسعد انسان فيهم من يعشق مرة
حتى الحب الواحد لا يكمل

•• •• ••

لكن يا حبي لو أن مدينتهم عشقت
ما فكر إنسان في أن يقتل زمنه (٤)

في هذا المناخ المجدب الذي لا ينبت الحب ولا يرعاه ، يصبح الفرد أيضاً — كما
يصور الشاعر — أكثر عجزاً عن العطاء والوفاء ، هذا ما تؤكد قصيدة « آخر أزهار
الموسم » اذ تقول :

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتوقفنا
كنا مشدودين الى ظلينا
تعجز فينا الرغبة والأشواق
تأكل أنفسها الأحداق
لا يخطو الواحد نحو الآخر
كل يعشق نفسه (٥)

انه الحب — عند شاعرنا — يصير اذن وردة ذابلة في « حديقة الشتاء » و يتحول
الحديث فيه الى « صراخ في الآبار القديمة » و يصبح الحب « المغامر المجنون » (٦)
والمحبان مذنبين ومسؤولين عن قتل حبها منذ بداه . لذلك يخاطب الحب — على لسان
الشاعر — محبوبته قائلاً :

مضى منذ بدء عمره الى الختام
مغامراً مقدام
وكل ما آتاه من آثام
فنحن فاعلوه
أنا وأنت المذنبان
لكننا سقناه نحو ساحة الاعدام (٧)

ليس اللافت في شعر الحب الحزين عند أبوسنة هو اطراذه التراكمي نحو الكثرة فحسب ، وإنما نستشعره في هذا الموضوع — أحياناً — يلمح بأكثر مما يصرح ، ويكنى بأبعد ما يكون ذا دلالة على تجربة حقيقية . ان نجوى العواطف الذاتية أقرب المضامين الى نسق الشعر الغنائي ، ومع هذا تظل غزليات شاعرنا — رغم رقها — أميل الى التفلسف التجريدي في سيرة الحب الحزين ، حيث يصبح طالب الحب كالباحث عن « أسماك البحر الميت » ، يبذل ما يقدر ويعبر عما يأمل قائلاً :

قدري قدرك
لا يروني الا ماؤك
لا يشبعني إلا خبزك
فامنعني أو فأمحنني
تلك صلاتي ، حين لجأت اليك (٨)

رغم كل هذه الضراعة يعتمد الحب محترقاً — بعد أن تركه الحبيب — تأكله « أسماك البحر الميت » من هنا فان قصيد الحب عند شاعرنا مجال للتأمل الحزين الى حد كبير ، أو لنقل انه (مرثية حب) تنشد الرغبة وتحبض القدرة ، تتبناه النفس ولكنها تحس بالعجز عن ادراكه وتحقيقه .

ليس ما نرصده بالنسبة للشاعر هنا هو اصراره على الحديث عن الحب بهذا الشجن الحزين — فقد تكون الفكرة تعبيراً عن تجربته الخاصة أو قد تكون (رامة) لاجساس بالضياح أو الغربة — وإنما هو اصراره أيضاً على أن يظل هذا المحور أبرز محاور فكره الأدبي وأوضح ما يميز عالمه الشعري . ان من حق البشر أن يحبوا .. وأن يعبروا عن حبهم . ولكن

ليس من المقبول بالنسبة لفن ملتزم وإنسان واع أن يدير حركة عالمه ونسق فكره استجابة لموقف ذاتي .. خاص .. حزين . هذا في تقديري يحيل الحب من عاطفة نبيلة سامية الى علاقة شائنة كرهية ، وينقل الحب من حديقة العالم المزدهرة بورود الأمل والتفاؤل الى مقابر الموتى حيث اطلال العفن والعدم .

ننتقل بعد هذا الى الحديث عن محور فكري ثالث يدور حوله عالم أبوسنة الشعري وهو (التأمّل الحزين) في الحياة ، الذي يتحدث فيه منذ ديوانه الأول . ففي قصيدة « السر » نسمع هذه النغمة الموهلة في التشاؤم الحزين :

في صمت .. أحل كفنك
وأدخل قبرك
لأغيرك
سوف يصلي من أجلك
لا غيرك (٩)

ومرة أخرى يصبح يتأمله وسخريته من « الحكمة المنهزمة » مؤكداً أن العالم لا يحفل أبداً بالحكمة وأن القوة تحكم هذا العالم :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يا شيخي الفاهم :
ماذا قالت كتبك غير الوهم
لم تنبئني الأوراق
في أي الآبار المنسية في الصحراء
يرقد مفتاح العالم
يا شيخي الفاهم : حين خرجت لأول غزوة
جنت كتبك
أخفت أوجهها الكلمات
ولأنك ما علّمت حسامي الطعن
لم يسفك سيفي غير وردي (١٠)

و يبدو التأمل أعمق فكراً في قصيدة «عصر الإنسان» التي تناجي سقراط .
ولكن المعلم العظيم حين يبعث ليشهد اللحظة الحضارية المعاصرة يقول :

بورك هذا العصر
عصر الإنسان
لكن هل جفت أنهار الندم
هل بات البشر جميعاً سعداء
الجوع الأصفر يلهو بالأطفال
في نصف بلاد العالم
القسوة تغمد خنجرها
في أعين آلاف العشاق
أعلام الخوف على جدران العالم
يرفعها القتلة
الإنسان الظالم
لا بدع الإنسان الطيب
يني ويفني ويحب
العالم يبكي ويحوي
اغرس اعلامك فوق الكون
لكن عد للأرض
كي تبني قرية
يسكنها فقراء الهند
لتجفف أنهار الدم الحمراء
ولتنصع مهداً للأطفال التعساء . (١١)

• • • • •

هذه بصفة عامة أهم المحاور الفكرية التي يدور حولها شعر أبوسنة ، وبقى أن نتوقف
عند تشكيله الجمالي لفنه ، ذلك أن للأدب أسلوباً خاصاً في صياغة مضامينه لا يعتمد

على التقرير والمباشرة، وإنما أسلوبه ذو نسق خاص يستخدم لغة (تصويرية) تثير الانفعال لدى المتلقي في عين اللحظة التي تقدم له فيها المعرفة. وهذه بديهية من أوليات الدرس الأدبي أشار إليها أرسطو في كتابه «فن الشعر» وأطرد الحديث فيها عند غيره من النقاد فيما بعد. (١٢).

القصيدة تشكيل جمالي: بالصورة والايقاع، تعبيراً عن (موقف) فكري يراه الأديب. لذلك فنحن نقوم القصيدة ابتداءً — من وجهة نظرنا الواقعية في درس الفن — من حيث التحام الفكر فيها بالواقع، وأن تعكس جدل اللحظة التاريخية التي تعبر عنها وسمات الاطار الاجتماعي التي ابدعت في ظل تفاعلها الإيجابي معه. بمعنى أن يكون الفن نشاطاً اجتماعياً بالضرورة، ويخلد على مر العصور منه ما يبدعه الفنان العظيم اسهاماً في حركة واقعه واشادة بكل القيم السامية والعلاقات النبيلة، انطلاقاً من النسبي في التصوير الى المطلق في الدلالة والتعبير، بحيث تجسد مضامينه — دوماً — مشاعر الوجدان الانساني في فضاله من أجل الحق والخير والجمال. وعلى نفس القدر من الجلال للمضمون يجب أن يتحقق للفن من أدوات تشكيله الجمالي ما يضمن له تفرد النوعي وامتيازه الفني. يتوأكب اذن المضمون والشكل من حيث القيمة في كل ابداع فني، ومن نفس المطلق يظهر صوت الفنان (الخاص) في كوكبة ممثلي فنه، وتتضح اسهاماته في تاريخ النوع الذي يمارسه.

ويمكن أن ترصد تسكن أبوسنة من بناء عالمه الشعري منذ ديوانه الاول في القصيدة التي جعلها عنواناً للديوان «قلبي وغازلة الثوب الازرق»، حيث الخيال عنده خيال مركب ذي تنوعات فكرية متعددة، من هنا تأتي أفكاره ذات انغام تصويرية لعناصر مختلفة يكون بها (نسقا) فنيا خاصا يؤدي الى ثراء الاحساس بالواقع وعمق الوعي به.

ان بناء القصيدة عنده مجدول من عناصر شتى يمتزج فيها الخاص بالعام، والماضي بالحاضر، والاسطورة بالواقع، والرمز بالحقيقة المباشرة، لذا نجد هذه القصيدة تبدأ بصوت الذات الشاعرة تعذب من اجل الانسان مناضلاً «مذ كان يكافح اجنحة الليل تغطي كل الطرقات».. والشاعر مؤمن بانتصار الانسان منذ انتصار «نوح» على الطوفان وروما على «نيرون» ويعود الشاعر من عالم الاسطورة الى واقعه الخاص، الى «بحيرات قرانا» تكافح من اجل تحقيق الوجود وبناء الاعلى، لذلك يعود ثانية الى عالم الاسطورة يستمد منه تفاؤل النصر، حين يشبه مصر بزوجة «اوديسيوس» الوفية «بنلوبى»، من هنا يؤكد بالصورة اشراقه الامل حين يذكر:

سيعود يمام القرية يابنلوبي
والانسان المجهد لن تهلكه الشمس
والقمر سيكمل دورته ، لن يبكي ابدا
ما اجل وجه الانسان يضئ غدا . (١٣)

هكذا يتضافر عند ابوسنة — منذ البداية — قدر كبير من ثراء الخيال وعمق الفكر
وتناسق المجاز مع دلالة الخصلة .

على ان ما يجب ان نلفت النظر اليه هنا هو — مجموعة القضايا التي تثيرها الدراسة
الفنية لأبوسنة : شاعرا معاصرا :

الاول : هو قدرته على ان يجسد بالصورة كثيرا من افكاره ومضامينه ، بمعنى ان جملة
الشعرية تصور مدركات حسية ومعنوية متنوعة ومتباعدة لتبني له عالم متميزا في تركيبه
وجدته . وهنا تبرز (اللغة) وسيطا حسيا يخلق تجسيدا لوعي الشاعر الفكري والجمالي ،
اذ ان لغته ذات بناء قوي ودلالة محددة في السياق الذي ترد في ثناياه .

الثاني : عذوبة ورقة « الايقاع الموسيقي » في قصيده . اننا لانفرق بين الشكل
والمضمون ، وبتفصيل الدرجة من التلازم لانفصل المعنى عن ايقاعه وتناغمه ، ذلك ان
موسيقى الشعر وصوره : بما تحمل من فكروفي يسيران سويا في عالم الفن . من هنا يبرز
تناسق الايقاع وصفائوه دلالة على عمق الفكر وثرأ الفن بالدرجة الاولى . بمعنى آخر ان
ما يحمله وعاء التجربة الفنية من معرفة انسانية عميقة لا يحول دون خصوصية ما يتسم به
الفن من متعة سحرية نفاذه « تطهر » المشاعر البشرية وتؤدي الى مزيد من تحقق
انسانية الانسان .

يوضح هذه الحقيقة على سبيل المثال .. هذه الصورة الجزئية :

ما اجل يا قلبي ان تلهث خلف حياة الناس .
منقطع الانفاس

تصلي في كل عيون اذبلها هم
وتعطف من فوق جراحات الناس الدم . (١٤)

الثالث : هو استيحاء الشاعر جو الاسطورة عنصرا يشري به فكره الادبي . ان اساطير
الانسان الاول معين لا ينضب للوحي الفني ، اذ ما تزال قادرة على ان تخصب اي فكر
يستعين بها . تبدو هذه السمة : سمة استيحاء الاسطورة اليونانية والفرعونية واضحة عند

شاعرنا بدرجة تكاد تحس فيها بالقصد والعمد أحيانا ، كأنما يريد ان يشعر بثقافته الواسعة في هذا المجال خاصة في ديوانه الاول .

ونشير هنا الى قصيدة درامية جديدة استوحى الشاعر اطارها الخيالي من عوالم الادب الشعبي خاصة عالم « الف ليلة وليلة » وهي قصيدة : « حلم ملكي » اذ تصور ملكا طاغية اذل الرجال والبلدان ويحكم بالشرعة العمياء :

قانون دولتي :

الخوف حارس السلطان

انام كل ليلة بحضن جارية

ويشهد القضاة :

بانني اعف من حكم . (١٥)

و يستعين الشاعر « بالحلم » أداة تصويرية معبرة تكشف للطاغية ما يعيش فيه من وهم وزيف وضلال ، حيث يحلم بأنه ذهب الى مخدع زوجته فوجدتها في حضن عبدها ، بينما رجال البلاط يأتمرون به ليقتلوه ، ونخادمه يبصق على رسمه وتنسجم صورة اخرى « رمزية » تعكس حقيقة واقعه الاليم ، اذ نزل ضائقا بعد هذا الى حدائق القصر فابصر القطط تطارد الفئران . هنا يتضافر في تجربة الشاعر الواقع مع الحلم والرمز ، ليستيقظ ضمير الملك يريد ان يبيع كل ما عنده لقاء ليلة من الامان .

أجول في الخريف والشتاء

اسائل العرافة الخرساء

عن فارس نبيل

يمد ظله على

وعد له على البلاد

ويمحق الشرعة العمياء

واذا كانت جملة شعرية واحدة قد تكون كافية لاستحضار جو الاسطورة كخلفية تشري التجربة الفنية ، فان الشاعر — كما قدمنه — قد استوحى من عالم « الف ليلة وليلة » معظم عناصر هذه التجربة الدرامية الخصبية التي لم تتكرر في شعره . وهذه مثلبة غاية في الوضوح لدى كثير من ادبائنا ، تلك هي وضع التراث القديم خاصة « الشعبي »

منه بين قومين، وعدم الوعي الكامل بماهيته وجلاله . انه الانسان لا يكون قادرا على الانسلاخ عن واقعه فهو من باب ألزم اعجز عن ان يقطع اواصره بترائه وروافد وجدانه . لن نتحقق لأي فن سمة الخلود والاصالة الا اذا زرع فكره بقوة في تراثه «الخاص» وابان عن وجه تمايزه ومصدر تفرده . ان عالمية الفن تتبدى بقدر ما يجعل من خصوصية الذات المبدعة ازاء واقع محدد، ايضا فان المطلق في الفن لا يلغى ماهو نسبي .

بقيت ملاحظة جوهرية وعامة، لم يقع فيها ابوسنة وحده، وانما كثير من الادباء الشبان . ان عالم الفنان ومحاور فكره حق له ان يحددها ولا يحددها . الفن — كما وضح — انطلاق من الذاتي والخاص والموضوعي والعام . من هنا تتمايز وتتعدد عوالم الادباء وهذا مصدر ثراء كبير للفن ، بحيث يمدنا بعوالم فريدة من تجارب البشر .

ولكن اذا كان من حق المبدع — كما ذكرنا — أن يحدد عالمه ، فاي خطيئة يقع فيها حين يحدد في مجال واحد لا يبرحه ، وموضوع معين لا يحمده عنه كثيرا . حقيقة ان الفن ليس بالموضوع ، وانما (بطريقة التناول) وكيفية التعبير بالمضامين والرؤى التي يجسد بها الفنان مواقفه . من هنا تبدو خيبة الامل كبيرة ، حين يجعل كثير من الادباء — بعد ان نضجت ادواتهم الفنية ، وخطوا اسماؤهم في درب الادب — تبدو حين يحصر اولئك الادباء — خاصة وانهم شبان — مضامينهم في اطار عوالم ذاتية خاصة وتجارب عاطفية حزينة — ان لم نقل مريضة — يغلفها كثيرا الاحساس الشديد بالغرابة والضياع . هنا يسلم الاديب نفسه للدون ان يعني بالشيء «أرشيف» الذكريات . ان الفن تعبير ايجابي عن قدرة الانسان الخلاقة ، فعجز الفنان اذن عن خلق عوالم حية ، متنوعة ، خصبة ، متفائلة ... هو بالضرورة عجز عن فهم دور الانسان فردا في الجماعة ، بل ان يكون عجزا عن فهم دور الفن الاجتماعي .

ان طاقات الانسان الخصبة وقدراته الهائلة ، والطموحات المنوطة به اكبر من ان تحد في اطار التعبير عن عاطفة مهما تكن عزيزة نبيلة او البكاء على تجربة رغم ما قد يكون لها من تأثير على الذات .

ان القيمة الحقيقية للفن ليست في اعتباره معبرا عن تجربة خاصة لفرد او موجهها بنفس الدرجة لتطهير عواطف فرد اخر او تسليته ، بل ان قيمته الحققة في ان يقدم لنا «نموذجا» واقميا يعبر عن قدرة الانسان «الخلاقة» على فهم العالم واعادة تغييره وتنظيم قيمه وعلاقاته .

واذ نذكر بهذه الحقيقة الموضوعية في الدرس الادبي ادباءنا الشبان ، نذكر بها على

وجه خاص شاعرنا أبو سنة، ونراهن على انه سوف تعود لمضامينه خصوصيتها وتنوعها
الفكري .. و يقوى ايماننا في مستقبل أبو سنة الشعري بل والمراهنة على هذا بعض ماقاله
في قصيدة «الشاعر والعصر» :

فهل تراك تحسر الرهان
تضيق يومك الطويل بالجمان
وهل تراك تسلم القرصان
زمام عصرنا
يقود في الظلام
بلاغة الاولمب والاهرام
اتستطيع صيحتك
ان تحمي اخضرار غابة الامل
لكي يصبر سيدا على مصيره الانسان . (١٦)

مصادر الدراسة :

- (١) قلبي وغزالة الثوب الازرق : ط المكتبة المصرية - بيروت - الاولى (١٩٦٥) ص ١٧٠ .
- (٢) المصدر السابق : ص ٢٧
- (٣) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء ، ط : دار الآداب - بيروت - الاولى (١٩٦٩) ص ٧٥
- (٤) قلبي وغزالة الثوب الازرق : ص ١٤
- (٥) حديقة الشتاء : ص ١٢
- (٦) راجع قصيدة بنفس العنوان في ديوان الصراخ في الآبار القديمة : ط . المكتبة المصرية - بيروت - الاولى (١٩٧٤) ص ١٢
- (٧) الصراخ في الآبار القديمة : ص ١٦
- (٨) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ص ٦٠ .
- (٩) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغزالة الثوب الازرق - ص ٢٨
- (١٠) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء - ص ١٦
- (١١) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ص ١١٣
- (١٢) كتاب ارسطو طاليس في الشعر: تحقيق وترجمة د. شكري عياد. ط دار الكاتب العربي - القاهرة - الاولى (١٩٦٧) ص ٢٥٧ .
- (١٣) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغزالة الثوب الازرق ص ٦٥
- (١٤) راجع القصيدة كاملة في : قلبي وغزالة الثوب الازرق ص ١٧٠
- (١٥) راجع القصيدة كاملة في : حديقة الشتاء ص ٨١
- (١٦) راجع القصيدة كاملة في : الصراخ في الآبار القديمة ص ١٠٢

من خطبة المسيح الدجال

شعر: أحمد عبد العزيز

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ألف، لام، ميم
ألم يأتكم نبأ الحاكمين؟
سلام على الأرض، فالبدء كان إلا السلام
سليمان أوتي علماً وحكماً يسوس به العالمين
ونحن نمن على من نشاء، وربك ذو المن والفضل، رب كريم
ألم تنظر الجذب يأتي من الخصب، والكرب وافي مع الصبر
والجود ينمو على البخل و الحب يغذو على الكره،
فالحب بعد العداة ملاكٌ رحيم
وأشجار زقومه نفحة من نعيم

وغسلينه فيه كل الهداية للعالمين

ألف، لأم، ميم
وَتُقْتَلُ فِي الْأَرْضِ كُلُّ خُطِي السَّائِرِينَ
وتصلب كل قنابل قبح، وتعلو سنابل ربح،
ومدفعنا زينة يوم فتح مبین
فإننا فتحنا، وإننا حكننا، وأنا لأحكمهم حاكمين..
وَتُدْفَنُ كُلُّ دِمَا الشَّهَدَاءِ بِحَبْرِ يَجِفُّ عَلَى التَّوْفِي عُرْفَاتِ الْحَرِيمِ

ألف، لأم، ميم
وإنك تضرب في البید، أبشربكل عذاب ألم
وتدبل، تدوي، تُصَوِّحُ، ما الفرق؟ كلُّ الكلام سواء
وثرثرة الحب فيها جفءاء
ومصمصة الفم فيها امتطاء
لخيل الكلام،

تمطي، اشتاء لعطر جديد
وأزماننا زهرات بيستان قبط، ثمار عنقطة، ورقاب
معلقة في غلاف الكتاب
على كل باب
وصوت العواسج والشوك والأشمل دام. يرن،
وكلُّ الكلام سواء
ومن أنت؟ أين خطى سيفك الباتر الدولة، المتنبى؟
وأين رجال القوافي، وفرسان يتغرّب، أعراب يترب؟
خيبر أفلت شروطاً لتغدر، فاغدر، وقطع بهم رحمة الأمهات،

ولا ترحم الفتيات ،
 فكلُ النساءِ سواء ،
 وكل خلّاقٍ عنتره شدّدت من أبيه ،
 وشداؤُ عبدٍ لهم وابنُ عبد ،
 وأخطأ من قال كان لهم فتى وابنُ حرّة ..
 فقد باع عرضَ الكرامة ، يبغي مكاناً غلياً على قومه الشرفاء ؛
 وقال له : كُرباً عنتره
 كُرباً ابن الـ

فأكر ، ما فر عنتره العتري ،
 وظل يضاجعُ نوقاً ويعلبُ ألبانها
 وأخطأ من قال كان فتى وابنُ حرّة !!

ألف ، لأم ، ميسم
 وما الجدبُ واليخصب ، والكربُ والصبر ، والجود والبخل ،
 والحب والكراهة ، والثبل ، والدلّ إلا لأمرٌ عظيم
 لمن يُسلم الأرضَ بالطول والعرض ، باسم النفوس التي قُتلت
 والرؤوس التي سَقَطَتْ ، والدماء التي جُمِدت فوق حد السيوف
 التي صدّدت ، وهي تحصد للحاكمين
 ثمار السنين

وفي ذلكم آيةٌ لذوي العلم والجهل ، والثبل والدلّ ، كلُّ الصفاتِ سواء ،
 وكل حروفٍ تمطي الرؤوس بغاء
 ألا لاروتنا الدماء
 ولا ضَمْنَا من سُلّاتنا الشرفاء
 ألم يأتكم نبيُّ الحاكمين ؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حكاية فظة

د. محمد المخزنجي

كانت الاقدام تجيء، فانظر ساقين، ثم
انسانا، ثم ان الانسان يدخل ليقف وراء
نصف باب معلق، ويقرص.. فيصبح

على السكة الكالحة بلون الاسمنت
جاءت قلعا «١٣»...
على السكة الكالحة بلون الاسمنت

قدمين وساقين وساقين مشنيتين بينهما عورة.

كانت السكة تمر بين صف الزنزانات الانفرادية والسور المسيج لعنبر «التأديب»، وكانت زنزانتي في اخر الصف حيث تقع قبالتها حجرة دورة المياه الملتصقة بالسور. كان العالم الخارجي عندي بابا موصدا، وجدراننا اربعة وسقفا واطشا به كوة مغطاة بالخيش، ولولا ثقب في الباب الموصل لباتت ايامي الانفرادية ليلا متصلا، لهذا تعودت عيناى تبادل الالتصاق بالثقب.. ارى اقدام الناس وعوراتهم ومايجرون وارى النهار يطلع على السكة الكالحة فأتصوره وهو يطلع في الدنيا البعيدة.

على السكة الكالحة ميزت قديمي «١٣»، ثم ساقيه، وعندما اكتمل امامي رأيتة عنيا ونحيفا كفزع يابس من شجرة عجوز.. كان يمشي متعثرا كطفل يبدأ الخطو ويتحمس لأي شيء امامه، بينما يتبعه السجنان ينخر برأس هراوة في الظهر والقفا ويأمر بالاسراع. كان وجه «١٣» قد تغير كثيرا عن الوجه الذي جاء به الينا.. اصبح صندوقا من الصفرة بزرقة الكدمات، وكانت عيونه الراجعة تشخص بهوم خالص الى البعيد.

«١٣» ؟ لم اكن اعرف له اسما.. كان السجنان يناديه «يا ١٣» وفي

احيان كثيرة «يا ابن الكلب» فاسميتة لنفسي «١٣» او «المغني» فقد كان دائم الرغبة في الغناء.. كان صوته المشروخ مثل عظمة مكسورة يؤس وحدتنا بمواويل يطلقها في الظلمة، فتنداح، وتلمس القلب الذي كانت تهزه ابسط المواويل:

«آه يا زمان الصفا على القلب مريت من بعد ماكنت حلو الطعم ليه مريت كان يغني المواويل وكأنه يبكيها. يس قرح الصدر الفانض، فيأتي القرع على القرع ليصبحا قرحين، بل قرحا واحدا محلقا وكبيرا كسما غائمة نطلنا جميعا برغم اختلاف القضايا. كانت مواويله ماتكاد تنطلق حتى تذبح بنصل سكين

صوت السجنان الثالم: «اكنم يا ١٣..» «اكنم يا ابن الكلب»، وفي المرات التي حاول فيها صوته ان يتواصل كنا نسمعه يتقطع وسط ايقاعات ففلة لا بد انها كانت بجزم «البيادة» تركل لها شحيا يضم عظاما متعبة.

رفع «١٣» وجهه ودار حول نفسه ببطء يبحث عن الشمس فوق ظهر دورة المياه وهي تصعد ولا ندرکها الا بارتباه ظل السور على السكة، ولم يتم دورته اذ اوقفه السجنان بلكة في العنق، وبلكة في الفك ادخله دورة المياه. دخل

كالعواء ينهيه بنشيج بالك وقهقهة ملتأة .
وركل السجان باب الدورة ، واندفع ،
ولكنه سريعا تراجع .. وتراجعت للحظة
انا الاخر عن الشقب اذ رأيته : « ١٣ »
يظهر واقفا .. عريانا .. عريانا ورهيباً
وقد لقطخ عريه كله بالبراز : براز على
الصدر ، براز على الوجه حول العينين
الجاحظتين في ذهول ، وبراز كان على
الاذرع المرفوعة لتنفص .

وعندما عدت الى الشقب رأيت
« ١٣ » يتقدم بطيئاً متحفزاً من السجان
الذي اخذ يتراجع مذعوراً بظهوره ، ثم انها
راحا مشتبكين يتعمان ويتدحرجان
بعيدا .. بعيدا حتى بانث السكة الكالحة
بلون الاصمت خالية .. خالية للحظات
وهي تنتظر اقداما اخرى لم تكن لتكث
عن المجيء .. لم تكن لتكث عن المجيء .

« ١٣ » ووارب نصف الباب المعلق ،
وقرفص ليصبح ساقين مشنيتين بينها
عورة ، واندفع رشاش بوله وكان صوته
يندفع :

« حط الحمام على عش الوليف ولا طار
صابه العيار كسر الجناح ولا طار »

واندفع السجان يدهم باب دورة
المياه الموارب واخذ يركل المغني ويأمره
بالسكوت .. ناع الصوت المشروخ يوقف
هجمة السجان بالخنوع : « حاضر
حاسكت .. حاضر .. حاضر » ، ثم عاد
يوارب الباب وكنت اسمع لهائه ، ورأيت
تحت الباب الموارب : ساقان تقومان
فتظهران حتى الركبتين ، وتترعان ، ثم
تعودان الى القرفصه ، ثم ان اليد كانت
تهبط وتحفن شيئا من تحتها ، وترتفع ، ثم
تهبط خالية .. واخذ يكرر ذلك ، ثم انه
بدأ ينهض واقفا واخذ يصدر صوتا





ARCHIVE

<http://Archive.net/Sakur.it.com>

حوار مع شاعر من زماننا

مقابلة أجراها : محمود حنفي كساب

فوق قمة جبل حجة في اليمن السعيد كنت وثلة من الاصدقاء نتعاطى الشعر،
اليمنيون يتبهون بشعرائهم الزبيري والبردوني وغاتم والمقالح، ونحن المصريون نتيه
بالبارودي وشوقي وحافظ وعبد الصبور.. كانت جلستنا دائما تبدأ بالشعر وتنتهي

بالسياسة التي كانت مشتتة الاوار بحكم التبدلات الثورية التي كانت تجري ايامها في اليمن عقب حركة الثالث عشر من يونيو ١٩٧٤ بقيادة المقدم الجهادي.. ولم اكن قد اسفرت بعد - للاصدقاء - عن انني من هؤلاء الذين يستبد بهم عشق الكلمات، وانما - ولانني كنت متعاقدا كمدرس للغة الانجليزية - بدوت كمدرس مصري عادي يحب الادب، ويمكنه الادلاء بحبه امام الآخرين لا اكثر ولا اقل.. الا ان الحيلة بدت عجاء امام طرود البريد التي حوت اعدادا كبيرة من الكتب والتي تفضل بارسالها الي صديقي الاديب الدكتور خالد عبدالكريم الهلالي سكرتير تحرير (البيان) انذاك، ومن ثم اضطرت الى كشف النقاب عن هويتي - امام الاصدقاء - ككاتب مصري يتم بالنقد والابداع.. هأنذا مجر على التحدث مع الاصدقاء عن حركة الشعر المصري الحديث بدءا من صلاح عبدالصبور.. وكان محمد مهران السيد معي بشعره الدافئ الذي يحمل شحنات ثورية تجعل متلقيه يحس بانه امام مناضل للحياة، يريدها متقدمة، ثورية، متفائلة، عادلة، فيها من الرخاء ما يكفي ملايين العرب جميعا..

وعندما عدت الى الوطن، بدأت في استئناف نشاطي الفكري والادبي، ولكن الاصدقاء كانوا يتمتعون من اهتمامي بالكتابة عن جيل الستينات، وكانوا يقولون انك الان متخلف عن نبض الجديد، فنحن الان في نهاية السبعينات ولقد ظهرت اجيال جديدة.. ولكنني كنت اصر على انه مالم يتم استيعاب نتاج جيل الستينات ودراسته بافاضة فلن يتمكن جيل اخر من الظهور بشكل مؤثر.. ويبدو ان ماقلته كان صحيحا الى حد لا بأس به، اذ من الواضح ان فرق الشباب الان تعاني من افتقاد الخط الواضح الذي يحكم مسارهم الابداعي، فضلا عن ان جيل الستينات مايزال في جعبته الكثير وماصته الا بحكم انهيار قنوات الاتصال واحتجاب المجالات والحرب في بيروت التي كانت مجلاتها متنفسا هاما لتناجهم، وتقلص العناية بنشر الجديد في المؤسسات الحكومية اصف الى ذلك الاستقطابات الفكرية والسياسية التي لامبرر لها في دنيا الابداع الادبي..

ولقد كان محمد مهران السيد - الذي لم اكن اعرفه الا من شعره - صاحب فضل كبير في ان يعود نتاجي النقدي الى ساحة النشر في مصر، وبدأت اعود الى (الفرجة) حسب التعبير الدارج في دنيا الكتابة، ومرت سنوات توطدت فيها صداقتنا الموضوعية رغم وقوفي بعيدا عنه بمسافة بعيدة على قاشة المعتق

الفكري والايديولوجي.. ولكن الامانة تقتضي الالتفات اليه ومن ثم كان نتاجه الشعري فصلا من فصول كتابي عن ادب الستينات.. ورغم ان دراستي عنه ربما تكون قد اغضبت الا ان صداقتنا ظلت على موضوعيتها.. وعندما طلبت منه حديثا (لليان) رجب كثيرا، وتواعدنا، والحق كان دقيقا — رغم مشاغله الكثيرة بوصفه محررا في مجلة الاذاعة والتلفزيون وسكرتيرا لتحرير مجلة الشعر ومشرقا على الملحق الادبي في مجلة (الموقف الادبي) — في الانتظار في الموعد المحدد بل سبقني الى التواجد، وكنت اعتقد انني سابعه، فهو يقيم في عين شمس وانا في طنطا، والمسافة الزمنية للوصول الى وسط البلد في القاهرة متساوية سواء من طنطا او من عين شمس..

وفي مكتبه بدار مجلة الاذاعة والتلفزيون وجدته وكوب القهوة السوداء في يده ودخان سيجارته يملأ جو الغرفة، وامامه بعض شرائح الورق بها (بروفات) العدد الجديد من مجلة الشعر وتصافحنا وعلى الفور بدأت في القاء اسئلتني..

● الشاعر **همبر العالم**، الشعر نبوءة، الشعر قنديل اخضر، ثلاث عبارات تتضمن كلا منها وظيفة للشعر..
انت — كشاعر — ماذا ترى في الشعر؟ هذا اذا كنت توافق على تلك العبارات بوضعها الذي سقته اليك..

وفي حالتك، اقصد وضعك الحالي، الا ترى ان زمن الشعر قد ولى حيث الحياة تنج به بكل عنفها ناحية السيطرة — بالتكنولوجيا — على اخص المشاعر لدي الانسان وتخضعه للتجريب والتحكم؟!!

نظر الي من تحت عويناته القائمة بنظرة تطلب ان اعيد على مسامعه السؤال مرة اخرى، ولكنني قدمته اليه مكتوبا فامعن فيه النظر وارسمت على وجهه ابتسامة طيبة لعله بها استدعى الذكريات التي اعادته الى بداياته على صفحات (الآداب) البيروتية و(الشعر) وركن الشاعر محمد الاسمر في (الزمان) وقال:

■ أنا أرى ان الشعر ضمير ونبوءة وقنديل أخضر، ولكن كل شاعر يفسر هذه من خلال ثقافته وموقفه الخاص .. فبالنسبة لقولة ان الشعر ضمير العالم فهو ضميره في الإطار الأشمل الذي يضم الإنسانية بوضعها العام، وهووم الإنسان المعاصر وموقفه حيال التحديات .. وهذه المعاني اعتقد انه لا خلاف عليها، يبقى بعد ذلك — وهو الأهم — دور الشاعر بالنسبة لوطنه وقضاياها وهووم المجتمع الذي ينتمي إليه .. والاخيرة هي التي تحدد مواقف الشعراء وتكشف عن هويتهم .. وأنا اقول الشعر باعتباره اخطر فنون الكتابة العربية لأنه يلخص المظاهر والأحاسيس ويكشفها ويضعها في القالب الذي أصبح على امتداد اربعة عشر قرناً من الزمان جزءاً أصيلاً في الوجدان العربي .. قد تكون فرصة الناثر أوسع حيث لا قيود عليه في الاسهاب وتناول التفاصيل من كافة جوانبها ولكن تبقى للشعر شحنته النافذة الى النفس البشرية بحيث القصيدة في النهاية أكثر تأثيراً رغم شمول المقال النثري .. واعتقد ان الشعر ملائم لكل زمان ومكان، وان التأثير بالسلب أو الايجاب يأتي من اشياء خارجة عنه، فالشعر لم يوجد للبيئات التي تشكو الفراغ أو الملل فقط ولكنه احتياج بشري وملام للانسان سواء كان يعيش على الفطرة أو تحكم بجمته الاكتشافات العلمية أو التكنولوجيا .. فن المعروف أن لكل بيئة سواء أكانت بدائية أو متقدمة هومها الخاصة التي يمشيها انسانها ومن هنا فيظل الفن والأدب بشكل عام من حاجات الإنسان الأساسية التي لا يمكن أن يستغني عنها اذا ما نظرنا الى ان لها وظيفتها الاجتماعية وليس لازجاء اوقات الفراغ أو عصوران في التسمية عن هوم الناس...

● ما هو موقف شعرك من التبدلات والانعطافات التي

تحدث في وطننا؟! ..

هل الشعر العربي في مصر يمر بأزمة حقيقية؟!

ارجو أن تقتصر اجابتك على جيلك من الشعراء .

■ إن جيلي من الشعراء — وهو الذي تعرف على تسميته بجيل الستينيات —

نشأ في خضم أخطر تحولات شهدتها المنطقة العربية، وغن جزء منها في عصرها الحديث وبالتالي فان هذا الجيل الذي لم تستلفته الانا أو الذات قد القى بنفسه كلية في خضم هذه المعركة بكل ابعادها السياسية والاجتماعية والثقافية ومن هنا

سيظل جيلاً مميزاً .. وستظل هذه الحقبة علامة بارزة على طريق الابداع بشكل عام وليس الشعر فحسب .. وبديهي أن درجات التأثير بمعطيات المرحلة كانت تختلف من شاعر الى آخر وهو ما اعطاها التنوع والخصوبة .. وبالنسبة لي — كشاعر — اعتقد انني وبمجموعة قد يكون افرادها بعيداً عن الساحة الآن، كان يحكنا الالتزام بموقف معين، ومعتنق فكري محدد اعطى نتائجنا صبغة جعلته مميزاً ومن هنا حرصت في شعري ان أكون واحداً من مثقفيهم .. وفيما يتعلق بالأزمة التي نتحدث انت عنها فأنا ارى أن كل ما يكتب لا يعرف طريقه الى النشر، ومن ثم تكون المشكلة هي النشر وليس الابداع، فما تزال وسنكون مبدعين للفن، ويكفيك أن تراجع المجلات والجرائد في المنطقة العربية لتعرف اجابة هذا الجزء من السؤال ..

● سمعتك مرة تقول أن أهم ما يشغلني كشاعر هو أن
تصل كلمتي الشعرية الى أكبر قدر ممكن من المتلقين
ومن ثم فأنا ضد الغموض في الشعر .. ما معنى ذلك
بالتفصيل، وهل تعتقد أن الفن المضمخ بالغموض فن
جبان لا ينبغي أن تأبه له ؟!

■ قلت ان لي انتمائي الذي ينطلق من وجهة نظر محددة ترى أن الفن سلاح
للتغيير وما دام هو كذلك من وجهة نظري فيجب أن اوجهه لهؤلاء الذين يلقي
عليهم القدر مسؤولية القيام بهذا التغيير، وهؤلاء قطاعات كبيرة في كل مجتمع،
تتفاوت ثقافتهم .. ومن هنا اجد أنني ملزم في أن يصل اليهم رأيي وان يفهموه
ويعرفون عن ماذا اتحدث، وهنا افرق بين الوضوح الفني المرتبط بوضوح الرؤية
وبين المباشرة .. كما ان المباشرة في ظروف بعينها لا اراها عيباً اذا كان المعروف
عن الشاعر المعين انه متمكن من فنه اذ تلجئه الاحداث الجارية ان يخاطب قطاعاً
أو أكثر في بلاده بشكل قد يكون مباشراً، وان كنت اصر على أن تكون هذه
المباشرة مصاغة بشكل فني، ثم هناك تضاد بين الرمز والغموض : الرمز وسيلة
تفرضها الظروف، أما الغموض فهو ان يكون الشاعر مشوش الرؤية والفكر، أو
ان يكون صاحب ذات متضخمة يعلي من شأن الأنا ويراها البداية والنهاية
بالنسبة له .. أو يكون منفصلاً — حتى ولو ادعى غير ذلك — عن هموم ناسه ولا
يستطيع وضع مشكلاتهم تحت مجهره كي يتبينها بوضوح أو يكون من النوع الذي

يؤمن بالشعارات البراقة وما يطرح عليه دون أن يكلف نفسه مشقة وضعها على المحك .. أو أن يكون في النهاية ممن يحكمهم الكسل الفكري فيعيشون على بريق مستورد يصدر لهم من بيئات ومجتمعات تختلف اختلافاً بيناً عن حياتهم التي يعيشونها .. لذا يمكنك أن تقول انني ضد الغموض في الشعر، والذي ثبت بالتجربة ان خاصة المثقفين يختلفون فيه ولا يفهمون مراميهم، ثم يبقى شيء هام وهو دعوى السبق، وأنا افهم السبق بالنبوءة وبأن يكون الفنان بما أوتي ابعدا نظراً يستطيع أن يخترق الحجب وأن يستقرئ الاحداث، وارقض هذا السبق المزعوم الذي لا يشكل في النهاية إلا مغامرات شكلية بدعوى ان الشاعر أو الفنان لا ينزل الى الناس ولكن يجب أن يصعدوا اليه .

● لا بدّ مما ليس منه بدّ، اعني لا بد من ابداء الرأي،
رأبك كشاعر، في بعض زملائك ممن يشاركوك المجادلة
حسباً قرر الدكتور لويس عوض كاهننا العملاق :
أمل دنقل — محمد عفيفي مطر — فاروق شوشة — محمد
ابراهيم ابوسنة — محمد فهمي سند .

■ الدكتور لويس عوض وظيفته النقد وهو ينظر لجيولي ولغيره بهذا المعيار، اما بالنسبة لي فأنا اتعامل مع كل النتاج الأدبي والثقافي كقاري مجتهد يريد أن يحصل ما وسعه مما يراه مفيداً للناس وحتى أكون على بينة من الاتجاهات التي اعتبرها حضادة .. اذا فأنا اتقف نفسي ذاتياً كإنسان ومواطن، ومساءلة التقييم هذه تتم من خلال وجهات نظري التي أؤمن بها واعتقد انني بهذه الصورة قد كففت نفسي حتى الآن من ان اقيم اعمال الآخرين عن طريق الكتابة رغم ان ذلك متاح لي حتى لا يبدو تقييمي في النهاية تقييماً شخصياً يفتقر الى ما اريد له من موضوعية، وان كنت استطيع أن اجعل رأياً فيمن ذكرت، فأنا احمل تقديراً خاصاً لأمل دنقل لأنني اعتقد انه في اطاري، وقصائده تشكل رؤيا متميزة ومعاصرة .

● حين ظهرت قصائدك — بعد خروجك من المعتقل
طبعاً — واعني بها القصائد التي اعطتك مكانتك الآن
في الشعر العربي بمصر .. كانت العملة التي روح لها
يوسف الخال، محمد الماغوط، شوقي ابي شقرا وادونيس

قد استقرت في وجدان عدد من متلقي الشعر ومبدعيه

..
ألم تراودك النفس في تخريب الافاق التي كانوا ينادون
بارتيادها على صفحات مجلثهم (شعر) ١؟

■ ان قصائد هذه المرحلة — اواسط الستينيات — كما يبدو لي ، كانت تمثل شيئاً اعطاها هذا التمييز الذي يكشف أو تكشف عنه اجاباتي السابقة .. ومن العسير على المرء أن يغير جلده فهذا لا يحدث إلا من هؤلاء الذين يركبون كل موجة عالية .. وانا أرى ان جماعة (شعر) لا تصدر عن حس قومي عربي فقولاتها اقليمية صرف ليست لها جذورها الباقية ومن هنا فهم اتخذوا من الوجدان الاوروبي اباً شرعياً لهم ، وهم يطاردون هذا الابداع ويحاولون أن يصبغوا كتاباتهم في محاولة لخلق ايديولوجية ادبية تقف موقف التعارض والتضاد التام مع الثقافة العربية بكل معطياتها .. صحيح أن هناك الكثيرين تأثروا بها ولكن ادراكهم يأتي مسطحاً في النهاية .. فهناك فارق كبير بين الأصل الذي يصدر عن محاولة واعية للاتصال بدعوى التجاوز والتخطي وهذه الفروع التي تنبر فحسب بهذا النمط من الابداع دونما ركائز حقيقية يستندون اليها تحلهم في النهاية معزولين عن التيار العام للثقافة العربية بوجهي المحلي والقومي .. والمطالع لمانيستو اويس (الثابت والمتحول) يجد تأكيداً لوجهة نظري هذه في منطلقاتهم الثقافية التي يردونها الى الفينيقية التي يعتبرونها شهيدة الفتح الاسلامي العربي الذي يسمونه (غزوا) وان ما يقومون به هو عملية احياء لهذه القومية المندثرة حيث يضعون نصب اعينهم (قرطاجنة) كقبلة ويعتبرون انفسهم جزءاً من حضارة البحر الأبيض المتوسط التي هي في نفس الوقت حضارة الاغريق والرومان ، وانهم لا ينتسبون بسبب الى هؤلاء البدو الاجلاف الذين انطلقوا من الجزيرة العربية .. وهنا يكن خطر هذه الدعوة التي تسعى جاهدة الى تفتيت الوحدة العربية المتصدعة الآن والمستهدفة من قبل قوى كثيرة تأتي الصهيونية كراس حربة لها .

● ما رأيك في القضايا الآتية :

١ — الشعر العربي في مصر لم يساهم مساهمة فعالة في

النضال المصري من أجل التحرر!

٢ — الشعر العربي في مصر عالة على انجازات الشعراء

العرب في الاقطار العربية الأخرى وخاصة في جانب
الحديث منذ ابدع السياب ونازك الملائكة فصلها في
كتاب الشعر العربي؟!

٣ - صلاح عبدالصبور كأمر للشعراء حسباً نصبه
الدكتور لويس عوض في إحدى دراساته عن شعره!
٤ - أحمد عبدالمعطي حجازي، صلاح عبدالصبور فرسي
الشعر العربي في مصر اللذين لم يتمكن من منافستها
أحد!

■ اعتقد أن للشعر العربي المعاصر والحديث تأثيره في هذا المجال وإن كان
هذا التأثير محصوراً في مجال المثقفين المصريين بحكم التكوين الاجتماعي والتخلف
الذي فرض على قطاعات كبيرة من شعبنا عبر الأزمنة المختلفة .. وهناك وطنيات
شوقي وحافظ ابتداء حتى من البارودي ...

■ قد يكون لأنسان ما فضل الريادة بالنسبة لأي شيء .. فإذا ما أصبحت
هذه الريادة تحتل مكانها فأنني لا أستطيع أن أقول على الذين تأثروا بهذا الاتجاه
أو ذاك أنهم هامشيون، فبعد ظهور القصيدة الجديدة بشكلها المتعارف عليه
أصبحت تراثاً إنسانياً لكل شعراء المنطقة العربية .. وعلى العكس فأنا اعتقد أن
الشعراء المصريين قد شاركوا مشاركة فعالة في تعميق هذا المجرى وفي توحيد هذا
الاتجاه بحيث أصبح راسخاً، وبحيث - أيضاً - استقطب كل الأجيال الطالعة،
والمصريون لم يكونوا ذيلين في هذا المجال بل كان لمجموعة نتاجهم خطره
وخصوصيته .

■ كان لصلاح عبدالصبور فضل هذه الريادة على النطاق المصري ثم كانت
هذه الكوكبة من الشعراء الذين اصلوا هذا الاتجاه، ففي تقديري أن صلاح
عبدالصبور بمفرده لم يكن يستطيع شيئاً في مواجهة التيار السلفي، ومن هنا سوف
يظل لصلاح عبدالصبور أهميته على المستويين الوطني والقومي .

■ لكل شاعر عالمه الخاص وأنا أرى ان هذه العوالم تكل بعضها بعضاً
وتشكل المنظور العام اذا ما تحدثنا عن الشعراء في مصر!!

● مَنْ مِنَ النقاد الذين استمعت إليهم جيداً وظهر ذلك

واضحاً في قصائدك التالية؟ ... هذا ان كان للنقد اثر
في تحويل مجرى المسار الشعري لدى اي شاعر .. وما
موقفك — بالضبط — من النقد الذي يجري نشره حالياً
عن الشعر في مصر، من هم — الآن — النقاد الذين
— برأيك — لهم فاعلية في واقعنا الشعري سواء من حيث
المعالجات الموضوعية أو الجمالية في القصيدة الشعرية؟!

(كان ضجيج المترو يترامى الى اسماعنا ويقض جلستنا بعض الشيء، فضلاً
عن أن سحب الدخان المنبعث من سجاثرنا التي اربت على العشرين — اذ
نفدت علبته وبدأت في فتح علبتي الجديدة — قد اطبقت على أنفاسنا .. والجو
في المجلة بدأ يميل للسكون حيث انصرف معظم المحررين، وبدأت قطرات من
العرق تنفصد على جبهة مهرا ن مما جعلني أقول له:

— هل اتعبتك؟؟

— لا بالعكس انا مستمتع بالاسئلة كثيراً.)

■ لقد كانت استفادتي الجوهرية من النقد الذاتي الذي أومن به سلاحاً أكثر
فاعلية من أي كلام يقال، فتأذا استطاع الانسان ان يعري نفسه ويواجهها
بشجاعة أوتي القدرة على المراجعة الصحيحة .. وإذا كان لي أن احدد موقفني من
النقد فليس بالضرورة أن يكون هذا النقد الذي وجه الي خاصة ولكنني استفيد
من كل الاعمال النقدية التي تتناول اعمال الآخرين .. اما بالنسبة للعطاء
النقدي الحالي فهو لا يخرج عن كونه نوعاً من الكتابة الصحفية التي تصدر لمجرد
التغطية .. كما تغطي الأخبار التي تكتب تحت الحاح المنتجين للأدب والفن او
للمجاملة أو نوعاً من المصالح المتبادلة، وان كانت الساحة لا تخلو من الكلمة
الجادة والموضوعية التي تقال لوجه الفن وحده .. هناك — على سبيل المثال — ما
كتبه الناقد السوري محيي الدين صبحي في كتابه (الأدب والموقف القومي) عن
قصيدة واحدة لي التقطها من صحيفة أو مجلة، وهذا يعني أنه ناقد يعي مهمته
جيداً والتي تتمثل في المتابعة الجادة لكل ما يصدر أو ينشر ولا ينتظر أن يوافيه
شاعر بديوانه ليكتب عنه، ايضاً هناك دراستك المنشورة هذا العام في مجلة
(الكاتب) المحتجة والتي ان دلت على شيء فأنما تدل على استقلالية الناقد عن
الكاتب كلية وتجرده ونظريته الموضوعية للعمل المراجع .. ومثل هذه الكتابات هي

التي يستطيع الانسان أن يقول عنها انها مفيدة له وللآخرين لان النقد ليس قدحاً كله اذا ما اردنا جواً صحيحاً يتنفس فيه الابداع ... وارجو ان تغطي مجلة (فصول) الجديدة هذه المساحة الكبيرة الخالية في الساحة من النقد الموضوعي الجاد .. اما ما يريدونه الان من خلال كتابات تحاول أن تجعل العمل الأدبي كائناً مستقلاً بذاته، منفصلاً عما عداه أو التركيز على جالية الفن مجرداً من أي مضمون فهذه ردة يراد بها أن يتحول الأدب والفن الى نوع من (قرقرة اللب) !!

● هناك جيل جديد من الشعراء ظهر بعد هزيمة الخامس من يونيو ١٩٦٧ البعض يسميه جيل السبعينيات والبعض يسميه جيل الحساسية الجديدة في الشعر .. ما رأيك في شعرهم خاصة وأنت ممن يصنعون المجلات في مصر وبالتأكيد تنشر لهم بعض قصائدهم ؟! .. اليك بعض الاسماء :

عصام الغازي — صلاح اللقاني — محمد ابودومة — فوزي خضر — محمد يوسف — مفرح كرم .

■ الحساسية الجديدة اسم بغير مدلول أو هو مطاط ومائع فمن المعروف ان لكل مبدع حساسيته الخاصة وثقافته الخاصة وموقفه الخاص وهؤلاء الذين يطلقون على انفسهم هذه التسمية اراهم رافداً من روافد الادونيسية المعرّم بالابهار الشكلي حتى فيما يتعلق بمثل هذه التسمية، وهذا الفهم أو هذا المنهج ينسحب على ابداعهم، انهم يدفعون بانفسهم الى منطقة غريبة يصنعونها هم ولا يفرضها احد عليهم .. وبالنسبة لعصام الغازي اعتقد انه من الطراز الذي يتمثل ويعيش ازيمات مجتمعه وبالتالي فلا ارى في شعره مروقاً مفتعلاً بهدف التميز... اما ابودومة — وهذا ينطبق على مرحلته السابقة — فقد كان يهوى بناء قصائده من خلال كلمات قاموسية مهجورة ومن هنا كانت تظهر قصائده وبينها وبين الوجدان مسافة كبيرة .. واعتقد انه اصبح يعدل عن هذه الطريقة شيئاً فشيئاً — اما بالنسبة لموقفني من النشر فانا لا اعتبر نفسي قياً على الحركة الادبية، واعتقد ان جزءاً من رسالتي في هذا المجال أن اعطى لكل تيار فرصته وان يعلن عن نفسه وان الكلمة الاخيرة لبقاء هذا أو انزواء ذلك للحركة الادبية كلها .

● يعتقد الكثيرون من نقاد ودارسي الشعر ان التعبير بالصورة الشعرية اكثر بلاغة من الاقتصار على البلاغة الكلامية، وان افضل انجازات الشعر الحديث تكريسه نفسه للتعبير بالصورة، ومن ثم احتشدت معظم القصائد والدواوين الحديثة بالصور، منها الغامض، والواضح، الجميل والقيح .. مارأيك؟!

■ الفن هو التعبير بالصورة، وهذه الصورة هي نتاج ثقافة الفنان ووعيه، ثم يأتي بعد ذلك الاختلاف في القدرات، فالتعبير بالصورة في القصيدة لا يختلف عن تعبير الفنان التشكيلي الذي يبدو متفاوتا من فنان لآخر، ثم اذا ما قسنا عمر الشعر الجديد بالتراث الشعري كله لوجدناه لم يزل في ايامه الاولى، فانا لا نستطيع ان اقول ان حركة ادبية ما قد اصبحت تامة النضج في ثلث قرن من الزمان، وما ينطبق او يتعلق بالوضوح والغموض فارجع الى ماسبق ان تحدثت فيه.

● دعني اقترح عليك مناقشة الواقع الثقافي في قطرنا المصري من خلال الاتي:

١ - المجلات الادبية ٢ - اجهزة الاعلام ٣ - الجمعيات الادبية ٤ - قصور الثقافة ٥ - اتحاد الكتاب

■ لاتزال مجلاتنا الادبية في حاجة الى دفعات كبيرة، بالاضافة الى الايمان باهمية التنوع واعطاء الفرصة لكل التيارات وليس قصرها على تيار واحد او صوت وحيد، ان الخوف كل الخوف من ان يتحول الابداع في الاطار الاحادي الجانب الى نوع من (الاستعمبات) التي تطبع الوجدان المتلقي كله بطابعه وتصيبه بالجفاف، فلا تزال الحاجة ملحة، ليس اليوم فقط ولكن الى الابد، في ان نجد انماط التعبير فرصتها، وان نجد قنواتها في الوصول الى المتلقي وهذا الاحتكاك بين التيارات المختلفة هو الذي يخلق الحيوية وهو الذي - ايضا - يبلور في النهاية تلك الانماط التي تكون لصيقة بوجدان القطاعات المتلقية وهي متباينة الثقافة والاهتمامات ..

■ باستثناء البرنامج الثاني فلا يوجد هناك سوى بعض القشور التي تقدم من خلال الشاشة الصغيرة او الاذاعة وحتى بالنسبة للبرنامج الثاني فوجته ضعيفة

ووقته غير ملائم للمثقفين.

■ آفة الجمعيات الادبية انها واقعة في قبضة الشللية مما صرف جمهور المثقفين عنها اذ اصبح مايطرح فيها نوعا من القول المعاد الذي يفتقر الى الحيوية والانطلاق والالتصاق بالواقع.

■ وتعاني قصور الثقافة من تضخم اعداد الموظفين، كما ان ادارتها تحت سيطرة أفراد ليست لهم صلات بالحياة الادبية وانها تدار بشكل عام كما تدار المصالح الحكومية!

■ لا يزال اتحاد الكتاب غير ممارس لدوره المرجو، فانا نعتقد ان تحت لافتة اتحاد الكتاب يجب ان يقوم اكبر تجمع ثقافي له خطره في ادارة الشؤون الثقافية والادبية، وان تنسحب اهتماماته على كل مايجري في البلد المعين، فانا نعتقد ان الاتحاد يجب ان يكون اكثر اهمية من اي تجمع اخر في ميدان الثقافة والاعلام باعتبار ان مجموع الكتاب وليس الاعلام هو الذي يبني الانسان والمواطن، يبقى ان يكون مثل هذا الاتحاد مفتوح الذراعين لكل المبدعين وبدون تحفظات.

● هل تعتقد ان نموذج الشعراء الفرسان قد انعدم في الشعر المصري؟! واذا كان، فلماذا؟! وهل لذلك اسباب تنبع من واقع الحياة المعاصرة التي تلغي الفروسية من حياتنا؟! نفتقد الى (رب السيف والقلم) نشناق الى بارودي جديد.. اليس كذلك؟!

■ نعتقد ان تطور المجتمعات يلغي هذا الانسان الفرد، فالجماعة هي الملازمة لما وصلت اليه بعض المجتمعات الحديثة، وبالتالي فلا مكان لرب السيف والقلم، لقد اصبحت الحياة متشعبة، وكل شعبة من هذه الشعب لها كتابها وشعراءها ومبدعوها.

● اذا جاءك شاعر صهيوني — فجأة — طبعاً من حقه الان دخول مصر وطلب محاورتك.. هل تستجيب ام ترفض؟!

— في حالة الاستجابة مالذي ستتداوله معه وانت ماعليه من معتنقات لها اهميتها ودورها في حركة الصراع العربي

الصهيوني؟! — الرفض لماذا؟! —

■ حتى الان ارفض المحاورة التي تقيم جسورا بيني وبين اي صهيوني شئت هذا ام ابست.. وانا اعتقد ان معرفة العدو شيء يختلف تماما اذ انها تأتي من خلال المتابعة الجيدة لافكاره ودراسة هذه الافكار وتشريحها والكشف عن مواطن العنصرية فيها والعدوانية وهذا شيء مطلوب تماما وان كنا اغفلناه طوال فترة الصراع الماضية!!

وحتى نتحقق الاماني القومية لنا كمرب اعتقد ان مد الجسور لن يكون في صالحنا وكل ما نرجوه ان نلتفت الى ان ما نترجمه من ارائهم — وهذا ليس مرفوضا — يجب ان يكون مشفوعا بدراسات ليست ادبية فقط ولكن تعتمد على النظرة الشمولية لهؤلاء ودوافعهم واطماعهم ونفسياتهم المركبة التي تكونت عبر اجيال طويلة، حتى ما يمكن ان نطلق عليه بالادب الغربي يجب ان ننظر اليه من خلال هذا المنظار، لانني اعتقد ان الاسرائيليات قد تفشت فيه وصيغته بصيغتها، فمن المعروف ان المجتمع الغربي ليس لديه اية حساسية من اليهود وخاصة وهم جزء من نسيجه ولم يكونوا في يوم من الايام قومية مستقلة.!!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



جئتُكِ ، كان الوقت سيفاً
والحزن ممالكاً للعشق ، والأحلام كانت حديقة
قلت امنحيني مفاتيحاً لقلبك
علميني لغة لعينيك ، أسراراً لعشقتك ، وامنحيني —
أبجديات الحقيقة
« قالت لي الريحُ : انتبه
قالت : ولا تحزن

قلتُ : الحبيبة غائبة
ياريح ، والقلب الوحيد لا يسكنُ
القلب عنقود من الشوق ، يامرمر
والوجه خارطة الهوى
جئتُك كان النهر مغترباً كزنجي يباغ
والأرض تشرب قهوة مُرة
«قلت : ياريح الليل مُر
قلت المدينة ترتدي قبعة وتبيعنني
قالت لي الريح : يسر
إن المدينة صارت مزاداً هل تغني ؟! »
الغناء الآن مرُّ يا حبيبة
طعم الهواء الآن مُر
هل تضميني في المساء لوجهك الجميل
إني ضمنتك في المساء قصيدة
وجلست أبكي وجهك الجميل .

المعاني النحوية

في البستان الشعري
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

تعاني الدراسات النحوية المعاصرة من ركود يكاد يبلغ حد الشلل، وذلك لأن النحاة المعاصرين تحلّوا طائعين عن جوانب كانت تمد الدراسة النحوية بالحياة والاستمرار فقد ابتعدت الدراسة النحوية عن مجال النصوص الحية تكتنه أسرارها، وتستكشف مزايا التعبير فيها، واكتفت بترديد الأمثلة الجامدة المحنطة، واصطناع نظائرها لا تقل عنها جوداً يعني فيها بالاعراب من رفع ونصب وجر. وقد دفعت هذه الأمثلة الغريبة أعرابياً وقف على حلقة أحد النحاة فسمع حديثاً عن «ضرب زيد عمراً، وضرب عمرو زيدا» (١) دفعته الى أن يقول:

أنا مالي ولا مريء أبدا الدهر يضرب
غل زيدا لشأنه حيثما جاء يذهب
واستمع قول عاشق قد شجاه التطرب

ومن جانب آخر انفصلت عن الدراسات النحوية جوانب من الدرس اللغوي، واستقل بها من يسمون «علماء اللغة» وأصبحنا نجد متخصصين في علم اللغة يستنكفون أن يكونوا «نحاة» ومتخصصين في النحو منقسمين على أنفسهم، بعضهم يلحق نفسه متمسكا بعلماء اللغة ولم يحصل ماحصله أولئك، وبعضهم يرى في الإزراء هؤلاء «المحدثين» خير وسيلة للدفاع عما في يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها، وقليل منهم يتقن أشياء من القديم ويجيد الدفاع عنها، ولكنه يصم أذنيه عن دعوة المحدثين، ولا يرى فيها خيرا كثيرا أو قليلا، ولا يجد في نفسه الخوض فيما يخوضون فيه.

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث في أوائل الخمسينات من هذا القرن في العالم العربي، وكانت مرجوة لخير كثير، ولكنها أسفرت — حتى الآن على الأقل — بعد أن خفت بريق الترجمة، عن حصاد لم يفد كثيرا. وفي فترة وجيزة أصبح هناك تكرار لما قيل من قبل. ولم تستطع هذه الحركة التي كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع النسيج العربي، وانحصر بعضها في دراسة البعائيات تاركا مجال الفصحى. ولكن النتيجة التي تسلم لهذه الحركة أنها نجحت في تثبيت بعض المفاهيم العامة في دراسة اللغة، وهزت كثيرا من المسلمات فانطلقت ألسنة بعض شباب الباحثين وأقلامهم في نقد القديم، وتجريحه، وتحطته، والتهجم عليه، والتحكم به دون أن يقدم هؤلاء وأولئك بديلا عنه.

واستغلت فئة ثالثة بالنصوص الأدبية، يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول في مملكتها، وقد اسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو، ولم ير المتمعنون إليها ضرورة الاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدرس، وابتعد نقاد الأدب عن الاهتمام بفاعلية النظام النحوي فلما ظن منهم أنه لا يعنهم في شيء، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك (٢)، وفي الوقت نفسه انزعجت الدراسات النحوية ولم تستطع تحطّي هذه الحواجز الوهمية، وعجزت الدراسات اللغوية عن إنشاء مدرسة ذات اتجاه معروف أو خلق مذهب ذي إبعاد محددة

واضحة يجتذب اليه دارسي الادب. (٣)

ان الركود الذي تعاني منه الدراسات النحوية الآن برغم مايقذف به أفواه المطابع من عشرات الكتب — يحتاج الى فتح نافذة في جداره الأصم حتى تتحرك هذه الدراسات في مجرى يضمن لها السلامة والاستمرار، ويتيح لها حياة طبيعية بدلاً من تلك الحياة المصطنعة المتكلفة التي لن يصبر عليها القارئون بالأمر كثيرا.

ومن المعروف أن حيوية النحو في القديم نبعت من انه علم نقي. وغير خاف أنه نشأ في حضن القرآن الكريم، ومن أن النحاة القدماء لم يوقفوا دراساتهم على الجانب النظري فحسب، بل تخطوا ذلك الى الجانب التطبيقي، وقد اتخذوا من القرآن الكريم والشعر القديم وشعر معاصريهم — احيانا — مادة خصبة للتطبيق النحوي، ومن هنا وجدت في خزانة التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره واعرابه، وشرح مختارات الشعر، ودواوين بعض الشعراء شرحا يقوم في جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية، ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتخطى الينا القرون والأجيال. ويعرف المشتغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيرا من القضايا النحوية لا تفهم من كتب النحو وحدها بل من كتب التفسير وشرح المختارات الشعرية والأمالى والمجالس التي تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة والروايات الادبية.

وقد كان كتاب سيبويه — وهو أول مؤلف نحوي يصل الينا — كتابا جامعا لعلوم العربية وفقه اسرارها، وان قارئه ليستشعر أنه يهتم بحسن الكلام وقبحه لا بمجرد صحته وحسب، فيقول عن الاخبار عن النكرة بنكرة «وذلك قولك: ما كان أحد مثلك، وما كان أحد خيرا منك، وما كان أحد مجترئا عليك، وانما حسن الاخبار ههنا عن النكرة حيث اردت ان تنفي ان يكون في مثل حاله شيء أو فوقه، لأن المخاطب قد يحتاج الى أن تعلمه مثل هذا. واذا قلت: كان رجل ذاهبا، فليس في هذا شيء تعلمه كان جهله. ولو قلت: كان رجل من آل فلان فارساء، حسن، لأنه قد يحتاج الى أن تعلمه أن ذلك في آل فلان، وقد يجهله. ولو قلت: كان رجل في قوم عاقلا، لم يحسن، لأنه لا يستكثر ان يكون في الدنيا عاقل، وأن يكون من قوم فعلى هذا النحو يحسن ويقبح». (٤) فنحن هنا أمام تذوق للتركيب وشرح لأسرار حسنه وقبحه، ولنا امام قاعدة نحوية صارمة تميز شيئا وتحظر آخر، وقد يطول بنا القول إذا أخذنا في تتبع الكتاب على هذا

النحو، ولكنني أود أن أشير إلى نص آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى يقول سيبويه في باب الفاعل والمفعول: «فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيداً عبداً لله، لأنك إنما أردت به مؤخرًا ما أردت به مقدماً، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه، وإن كان مؤخرًا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدماً، وهو عربي جيد كثير، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم» (٥) وهذا يكشف عن محاولة سيبويه بيان أغراض التركيب في الوقت الذي يقدم فيه انفاطه النحوية. وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بالتأليف في معاني الشعر وقواعده، ومن هؤلاء المبرد وثعلب (٦)، على تفاوت بينهم في طريقة تناول ومحاولة الإفادة من الاستخدام النحوي.

ولم يكن «الإعراب» بالمفهوم الذي ساد في العصور المتأخرة شاغلاً للنحاة الأوائل بقدر ما كان يشغلهم بيان التراكيب، وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب، وإذا كان هناك خروج على السمت المألوف، فإن ذلك لإرادة معنى معين «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها» كما يقول سيبويه (٧)، ويقول ابن جني «فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى» (٨)، ولذلك لم يعد عبدالقاهر الجرجاني «الإعراب» — بهذا المفهوم — من وجوه التفاضل والمزية في الكلام، «وذلك أن للعلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يُستنبط بالفكر ويُستعان عليه بالروية، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع، أو المفعول النصب، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره، ولا ذاك المفعول به مما يحتاجون فيه إلى حجة ذهن وقوة خاطر، إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى: «فما رحمت تجارتهم» وكقول الفرزدق «سقتها خروق في السامع» وأشبه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدق، ومن طريق تلفظ، وليس يكون هذا علماً بالإعراب، ولكن بالوصف الموجب للإعراب» (٩) ويؤكد عبدالقاهر الجرجاني هذه الفكرة في أكثر من موضع ويلج عليها، فيقول في موضع آخر: «ومن العجب أن إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع

والنصب في الكلام مزية عليها في كلام آخر» (١٠) فليس الحديث هنا عن مستوى الصحة اللغوية في حد ذاتها فكون الكلام صوابا لا يوجب له مزية ولا فضلا، «لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزين الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بشاقب الفهم» (١١) وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التي لا يوصل إليها إلا بشاقب الفهم هي المعاني الموجبة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذاك من التركيب، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قويا جاء التعبير عنه بالقوة نفسها. وقد كان بعض متقدمي النحويين يعتقدون أن «الأصوات تابعة للمعاني فتى قويت، قويت، ومتى ضعفت، ضعفت» (١٢) وفي ضوء هذا المبدأ عالج ابن جنى بعض القراءات القرآنية، وفسرها تفسيرا لم يسبق إليه، ففي قراءة الحسن البصري لقوله تعالى (سأوريكم دار الفاسقين) — سورة الاعراف من الآية ١٤٥ — بإشباع ضمة الهمزة في سأوريكم — يقول: «وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيد واغلاظ فكُن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده فألحقت الواو فيه» (١٣). وفي تفسير قراءة علي بن أبي طالب وابن مسعود ويحيى والأعمش لقوله تعالى (وَنَادُوا بِمَالٍ لِّيَقْضِ عَلَيْنَا رَيْكُ) — سورة الزخرف من الآية ٧٧، بترخيم ماله — تحمده يفسر ترخيم «ماله» هنا تفسيرا يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول «وذلك أنهم لعظم ما هم عليه ضُغِفَت قواهم، وذلت نفوسهم، وصغر كلامهم، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووقوفاً دون تجاوزه الى ما يستعمله المالك لقوة القادر على التصرف في منطقته» (١٤)، فهنا تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها والإشارة إلى ربطها بالموقف الذي ترد فيه.

وكانت هذه اللمحات نظرات فردية موزعة في تناول القدماء للنصوص وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كامنة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور، حتى كاث الحديث عن إعجاز القرآن واختلافهم حوله هل هو بالصرقة أو بما تضمنته من الأخبار أو بتركيبه ونظمه أو بكل هذه مجيأ — كان الحديث عن إعجاز القرآن مجالا خصباً للكشف عن طاقات اللغة الكامنة في التعبير الأدبي، وكان معظم الاعتماد في هذا المجال على المعاني النحوية.

وقد ظلت هذه البذور تنمو حتى اكتملت عند عبدالقادر الجرجاني في نظريته المعروفة «النظم»، وقد أفاض في ربط المعاني النحوية بدلول النص

الأدبي، وأرجع كل مزية في التعبير إلى المعاني النحوية لا غير.

وليس النظم عنده في جعل الأمر «إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تريغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يستغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق (١٥). فقد ذكر عبدالقاهر الجرجاني هنا ثمانية وجوه للإخبار عن انطلاق زيد، سبعة منها بالجملة الاسمية، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم فيها الفعل المضارع «ينطلق زيد» فتحول المبتدأ إلى فاعل بدلا من أن يكون ضميره هو الفاعل، وتتناول الوجوه السبعة للخبر، تشكيكه، وتعريفه، وتقديمه، وتأخيرته وإفراده وتركيبه، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المبتدأ. ولم يكن عبدالقاهر الجرجاني — هنا — قاصداً إلى حصر هذه الوجوه، وإلا فهناك أوجه أخرى محتملة وممكنة، ولكن هذه الأوجه هي التي تحملها كلمة «منطلق» أو «ينطلق» أي في حالة أسم الفاعل والمضارع فحسب.

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال، مع استبعاد الحال لا مكانات أكثر من الخبر ومع الحال الجملة الاسمية، ووجوه الشرط والجزاء، ومعاني الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل منها بخصوصية في ذلك المعنى لا يشركه فيها غيره، والجمل وما يكون بينها من الفصل والوصل، والنظر فيما إذا كان الوصل «بالواو» أو «بالفاء» أو «ثم» أو «أو» أو «أم» أو «لكن» أو «بل»، وما يلايس ذلك كله من التعريف والتذكير والتقديم والتأخير في الكلام، والحذف والتكرار والإضمار والإظهار، وهل وضع كل من ذلك مكانه، واستعمل على الصحة وعلى ما ينبغي له؟ .. فهذا هو السبيل إلى النظم، «فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو

وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه» (١٦).

وقد ألح عبدالقاهر الجرجاني على هذه الفكرة وأدار وجوه القول فيها، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور في هذا الإطار، فعنده أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب — أي الوجوه الموجبة له — هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه (١٧)، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تكتب لها الفضيلة وخلافها في ملامة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما له تعلق بصريح اللفظ. (١٨).

وأولى هذه الأفكار بالعناية في مجال الإشارة إلى النظم عند عبدالقاهر الجرجاني هي الفكرة التي يشير فيها إلى أن هذه المعاني التي يقصد إليها ليست معاني من الممكن حصرها وتحديدتها بحيث يمكن التقييد لها، بل هي معاني كثيرة متجددة مع تجديد الإبداع الأدبي نفسه، يقول: «وإذ قد عرفت أن مدار النظم على معاني التحزوع والوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فأعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجب لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» (١٩) وهذه مسألة جديدة بالاعتبار، ولا يصح أن نهملها.

لقد كان من جملة أغراض عبدالقاهر الجرجاني من نظرية النظم غرض ديني — وله كل الحق في ذلك — حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن، وبيان طريقة إعجازه من خلال النظم، وتعليم طريقة الجدل في ذلك وعدم الوقوع في مغالطة الخصوم (٢٠)، ولعل هذا ما جعل تطبيقاته لهذه النظرية لم تكن إلا على مستوى الجملة الواحدة بوصفها وحدة فنية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها، وقد يصلح هذا الضرب من التناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل كل جملة منه معجزة في ذاتها. ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا

لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها وبوصفها وحدة بنائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة في تكامل هذا البناء، إذ لا يتصور أن كل بيت في القصيدة وحدة فنية مستقلة بذاتها أو أن «أغراضها» متنافرة، إذ أن هذا يدفع إلى التساؤل المرتاب: ما الذي يدفع الشاعر إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المتنافرة في قصيدة واحدة؟..

ومن هنا كانت خطوة ما صنعه عبدالقاهر من التمثيل بأبيات مستقلة معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فني مكتمل، وقد تحتطت هذه الأمثلة فظلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها.

ومع هذا فأنتني أرى أن محاولة عبدالقاهر الجرجاني محاولة وضیئة في تاريخ النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها، وقد كان المرجو أن تثمر هذه المحاولة بعد أن تنمو نمواً طبيعياً من بعده حتى تصبح منهجاً ثابت الدعائم واضح المعالم، ولكن يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطره فداروا في اطاره، ولم يزدوا على عمله شيئاً إلا التفریع والتقسیم ومحاولة التعقيد، مع أن هذه المعاني تند عن التعقيد الصارم. وقد كان أولى من جاء بعد عبدالقاهر الجرجاني أن يحاولوا تطبيق هذه النظرية فيسكتوا من ذلك، لأن حياة هذه المعاني النحوية في التطبيق المتجدد المستمرة وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعري عن طريق الفهم النحوي الناضج، ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن منهج عربي في تحليل النص وتفسيره بدلاً من «الترقيع» الذي يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن تجد هذه الاقتباسات ثربة ملائمة لاستنباطها وتنميتها وتلاحمها مع النسيج العربي، فتبقى هذه الاقتباسات أجساماً غريبة في جسم الثقافة العربية (٢١).

إن «علم المعاني» الذي أسفرت عنه محاولة عبدالقاهر الجرجاني الفذة — وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها — يقدم مادة وفيرة في صدد محاولة بيان المعاني النحوية في البناء الشعري ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر (٢٢). إن فهم أسرار التراكيب مستويات، وكلها كان الباحث فيها أكثر

ثقافة وإدراكاً ومرآة وتمرساً بالعربية، كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى الغاية، وما دام الفهم قائماً على أساس التركيب نفسه فسوف يؤمن الشطط والزلل، ولن يكون التفاوت إلا في درجة الفهم لا في نوعه. وليس علم المعاني علماً توقيفياً، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم وقفة المراجعة وإعادة النظر، وقد كان علماء المعاني أنفسهم محسنين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن الباب مفتوح لكل مجتهد في فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع. يقول القزويني مثلاً بعد أن يذكر عشرة أغراض مختلفة قد يحذف السند إليه لواحد منها «وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدي إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم» (٢٣). فالأمر راجع أولاً وأخيراً إلى سلامة العقل واستقامة الفطرة في النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عفوي، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التي تحكم التركيب وتوجه بناءه، وهذه العلاقات هي «المعاني النحوية».

إن الوقوف على المعاني النحوية وفاعليتها في القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج إلى عالمها، وهذا يقتضي أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بمجرد التصويب والتخطئة — وبخاصة الشعراء المتقدمون — بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها — من وجهة نظرنا — محالقات نحوية يرتكبوها في شعرهم، إنهم يعمدون إليها عمداً غير غافلين عنها، ووراءها معنى يتساق مع المعنى الشعري للقصيدة، ولقد كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المحالقات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التي يرجون لها الاطراد، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً» (٢٤)، وقد حاول العبقري الفذ أبو الفتح ابن جني أن يقدم تفسيراً ناضجاً لما سماه النحاة «ضرورة شعرية» إذ يبين أن الشاعر الذي يعتمد إلى مثل هذه المحالقات هو الشاعر القوي الجسور لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة، وليس في ذلك دليل على ضعف لغته لأنه ارتكب ما ارتكب ادلالاً بقوته (٢٥)، ورغبة في

إحداث تأثير معين يرمي إليه بما فعل .

ومن الغريب أنه قد وقعت مثل هذه الأمور في القرآن الكريم ، وقد أجاد النحاة والمفسرون في القاس تعليلها وتفسيرها بما يتلائم مع السياق الذي وردت فيه .

وإذا كانت محاولة عبدالقادر الجرجاني وما أسفرت عنه من علم المعاني تمثل مرتكزاً تراثياً أصيلاً في الدعوة إلى احياء الاهتمام بالمعاني النحوية ومحاولة جعلها مدخلاً لتفسير القصيدة وفهمها ، فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثل في الدعوة الجديدة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توجيه النقد في الادب العربي وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي استناداً الى أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول ، ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من باب الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني . والقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي ، ومهمة الناقد حيالها ليست هي اطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليها من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها ونسبة العمل الأدبي أو قائله إليها والاكتفاء ببعض الإشارات التي تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتوضيره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبي (٢٦) .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعاني النحوية مرتكزاً من مرتكزاتها ، ولم يظهر في كتابات أصحابها حتى الآن ما يشير الى اعتمادهم عليها أو الاستعانة بها غير بعض الاشارات القليلة جدا التي لا تمثل منهجاً متكاملًا ، وهم معذورون في هذا ، لأن النحاة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها في هذا السبيل ، ولم تتألف مدرسة لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يفذي بتأثيره التيارات الادبية بحيث تتمخض عن اتجاه نقدي في هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء النقاد المجتهدون من نتاج نحوي محدث لا يختلف عما يجذونه في كتب النحو الشائعة التي لم تتناول هذه المعاني النحوية بقدر ماتناولت الصيغ النحوية (وسوف اشرح الفرق بينها) ولم تتحدث كتب النحو إلا عن بعض هذه المعاني حديثاً غير مقصود إليه كالحديث عن أغراض بناء الفعل المجهول أو معاني حروف الجر أو معاني حروف العطف

والفرق بين حروف النداء بعضها والبعض الآخر، والفرق بين همزة الاستفهام و «هل» والحديث عن أغراض النعت ومعاني حروف الزيادة في صيغ الافعال ومااشتق منها، وهي مواضع قليلة جدا فضلا عما توجي به من اعطاء هذه المعاني صفة الشمول والاطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة.

ان الحديث عن عناصر منفصلة من مجموعة قصائد لشعراء مختلفين كالحديث عن المرأة أو الحب أو الناقة أو الفرس أو الأطلال في الشعر الجاهلي مثلا — مع بريقه احيانا — لايساعد قارئه معلقة امرئ القيس مثلا على فهمها بوصفها بناء فنيا لغويا، ففضلا عن أن مثل هذا الضرب من التناول يعزل عنصرا من عناصر القصيدة عنها، ويحلله بعيدا عن إطارها، يجعل القارئ يقبل على قراءة القصيدة وفي ذهنه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد تشوش عليه وضع هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التي لا يتم كونها قصيدة إلا بهذه العناصر مجتمعة وتفاعلها في داخل إطارها. وقد يكشف التحليل التقدي الخاص بكل قصيدة على حدة أن الناقة مثلا عند امرئ القيس تختلف — ولا بد أن تكون كذلك — عنها عند طرفة، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة الى أخرى حسب توظيفه لها، وهكذا.

اما الذي يقضي القصيدة ويكشف مكنونها ويساعد القارئ على تذوقها فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها ويفسر له كيف تتركب هذا البناء اللغوي الفني حتى استوى عملا ذا دلالة خاصة، ويصهر بمواطن الجمال في هذا التركيب لا ان يجعل من تناوله للقصيدة مناسبة لقول اشياء بعيدة عن القصيدة ذاتها. وإني لأعتقد ان من اهم ابواب الدخول الى عالم القصيدة الباب الذي يكشف لنا كيف يتم هذا التركيب، اي تركيب وحدات البناء الفني للقصيدة، وأعني به «المعاني النحوية»، واعتقد ايضا ان على المشتغلين بالنحو ان يقدموا في هذا الصدد مايعين النقاد على اداء مهمتهم بحيث يسروا لهم السبيل وان يتعاون دارسو العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلا من ان يعملوا متدابرين متخالفين.

لكن .. هل تصلح المعاني النحوية مدخلا لتناول النص الشعري ؟

إن النص الشعري بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدلالات اكبر مما تحمل اللغة المستعملة في مجالات أخرى، او اللغة المألوفة في تركيب اي نص أدبي آخر.

ومالا يقال في القصيدة أكثر مما يقال. إن الشاعر يكتفي أحيانا باللمحة الدالة والإشارة الخفية، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقابلا لشيء آخر، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة — وقد نطن أنها كذلك — إن القصيدة بناء فني يحمل من الإشارات الكثير، ولكن الدليل الذي لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو مايقوله فعلا في القصيدة، ومايقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة. إن الشاعر قد يلجأ إلى ما هو متبع في تقاليد الفن الشعري في عصره أو قبله، كأن يلجأ الشاعر الجاهلي مثلا إلى وصف الاطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الحمار الوحشي أو غير هذا وذاك مما يتداول في الشعر الجاهلي. والسؤال الآن: هل يصف هؤلاء الشعراء جميعا اطلالا واحدة أو ناقة واحدة؟ وهب انهم يصفون شيئا واحدا، هل رؤيتهم له واحدة واستخدمهم له واحد وتوظيفهم لهذا العنصر أو ذاك واحد، وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوّج لنا هذا جمع هذه العناصر التي تبدو في ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بمقياس واحد؟

اعتقد ان لو كان الامر على هذا النحو صحيحا — وهو ليس كذلك — لأغنت عن الشعر الجاهلي كله عدة قصائد قليلة جدا.

ولنفرض ان بعض الشعراء ينفقون بعضا في وصف هذه الامور وصفا مجردا من اي دلالة اخرى وراء البوصف، فكيف يصف؟ هل يستخدم نفس المفردات ونفس الجمل ويقيم بينها نفس العلاقات؟ صحيح ان هناك كثيرا من المفردات تشكر في القصائد الجاهلية. ولكن المهم ليس هو المفردات، لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة في كل موضع ترد فيه، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أبناء البيئة اللغوية الواحدة لكن هذه المفردات تكتسب معاني إضافية في السياق الجديد والتراكيب الجديدة.

إننا لو اعطينا اثنين من المعمارين مجموعة متماثلة تماما من مواد البناء، ومساحة متماثلة تماما من الارض، وطلبنا من كل منها ان يقيم بناء يصممه وينفذه، لجاء البناءان مختلفين وفقا لقاعدة اولية هي ان كل رؤية اصيلة متفردة تتمايز عن الاخرى، واذا اردنا المقارنة بينها فسوف تتم المقارنة على اساس طريقة التنفيذ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ما وراء ذلك مما نريد. وفي عمل فني مادته اللغة وأساس تنفيذه التركيب، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة

كاشفة عن أبعاد كثيرة قد نطن أنها بعيدة عنها؟

إن كل معنى في القصيدة — مهما قيل في روافده — نابع أولاً واخيراً من طريقة بنائها، وبنائها يقوم على جل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب، وبين الجملة الأخرى من جانب آخر. وكل مايقال عن التصوير الفني وغيره آت في أصله من طريقة التركيب ومن تأليف الجملة ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر وضمها في إطار واحد ووضعها في سياق معين من حيث إن هذه فحسب هي اثر الخيال الخالق ودليل تفرد وعبقريته. إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل ذهنه بطريقة دقيقة في طرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التي كان يمكنه التعبير بها عن مراده، ويختار عليها جميعها الصورة التي يورد بها جملة، وهو عندما يطرّحها قد تكون مقصودة لديه بطريق التلب. إنه في سبيل ذلك ينفي من استعماله كثيرا من المفردات على مستوى استخدام اللفظة المفردة، وكثيرا من التراكيب على مستوى الجملة، ويفضل عليها مايمحي به من مفردات وتراكيب ذات علاقات، وقد كان بعض القدماء على وعي دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو، ولهذا فرسيويو وابن مالك ماسماه النحاة ضرورة شعرية بأنه مالميس للشاعر عنه مندوحة، فليس بوسعنا أن نقول إن الشاعر مضطر مادام قادرا على استبدال تركيب آخر بهذا التركيب، وهذا صادق على كل مايقوله الشاعر فهو مختار في كل مايقوله قاصدا إليه. وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور مختلفة متعددة بعضها لغوي وكثير منها غير لغوي، والذي يعني هنا أن الشاعر اختار هذا البناء دون سواه وهذا التركيب على غيره لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه، وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه، وللدليل بين أيدينا على كل هذه الأمور إلا القصيدة ذاتها وطريقة تركيبها وبناء جملة، والعلاقات الخاصة بها والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها، وهو مايتضمن كله داخل العلاقات النحوية.

وإذا إنتهى بنا الأمر إلى هذا الحد فلا بد أولا من التفريق تفريقا اراه ضروريا بين شيئين هما: المعنى النحوي والصيغة النحوية. الصيغ النحوية تجريدية ثابتة (الفعل + الفاعل)، (المبتدأ + الخبر) مثلا، وهي محدودة يمكن حصرها وتصنيفها، وكتب النحو المتأخرة لاتعني إلا بالصيغ النحوية، وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب والخطأ في

التركيب. والصيغ النحوية لاتعمل أية دلالة غير التجريد، ولذلك يمكن ان يصاغ وفقا لها عبارات مفرغة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ النحوية فقط، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال في صياغة هراثية:

ولقد فأوت الشيصمان بغأوة فتشرغبت قفّانه بملان
حتى انسخت عبناته في برنة وانباغ في الشفجات كل قنان

فليس في هذين البيتين الهراثيين إلا الصياغة على قوانين النحو والعروض، فهما من بحر الكامل ومن جل يمكن إعرابها بما تقضي اصول الاعراب، ولكنها خاليان من اي دلالة اخرى على الاطلاق لأنها خاليان من المعاني النحوية.

فالصيغ النحوية — كما رأينا — ليست إلا جانباً واحداً من جوانب المعنى النحوي الذي يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاتف في الجملة الواحدة، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة في اطار الجملة ومعاني هذه المفردات، وعلاقة هذه المفردات بعضها ببعض الآخر، ومعناها التابع من تركيبها في جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى تفاعلاً ينتج عنه معنى جديد، ومن هنا يكون للفظ الواحد معنى في موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه في موضع آخر «فإننا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يخص من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ولم تحدث لها تأليفاً طلبت محالاً» (٢٧)

ان الشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة مفردات وتركيب ولكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين، لا من حيث إن الفاظ هذا الشاعر احسن ولا اجل ولا ارق ولا اعذب إلى اخر هذه الصفات، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك، وقدرة خيال هذا الشاعر الذي يتخذ التركيب مادة له تختلف عن ذاك، فالمادة الموجودة بين ايدينا هي اللغة، فالجهر مثلاً مادة واحدة

لمشائين مختلفين، ولكننا نجد أحدهم يبرز غيره ويفوقهم لا من حيث نوع الحجر المستخدم في التمثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسمين مختلفين، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامه لمادة معينة دون الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودرجاتها، وهذا كله محكوم بالخيال الذي يوجه هذا التأليف. وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي التي يتم بها التمايز والتفاضل بينهم. وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو «النظم» فإنه ينبغي أن نسلك السبيل إلى ذلك من خلال «المعاني النحوية».

إن هذه المعاني النحوية تتعدد وتتجدد بتعدد الإبداع في الشعر وتجده، لأن الصيغة النحوية قالب يحشى بالأمثلة المختلفة المتعددة التي لا تنقضي ولا تنفذ، ومن هنا تتعدد المعاني النحوية وتتجدد، فوظيفة الفاعلية مثلا ثابتة في الصيغة النحوية، ولكن دلالة الفاعلية بوصفها معنى نحوياً لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع الفاعل هل هو مصدر مؤول أو اسم وما نوع هذا الاسم الذي يختاره الشاعر لشاغل وظيفة الفاعلية هل هو نكرة أو معرفة وهل هو نكرة مخصصة أو غير مخصصة، وإذا كان معرفة فهل تعريفه عن طريق الإحصاء أو العلمية أو الموصولية أو الإشارة أو عن طريق الألف واللام أو الإضافة إلى واحدتها وما نوع ما أضيف إليه، وما معنى هذا الاسم معجباً وما معناه السياقي وما العلاقة بين هذين المعنيين، وما الموقف الذي يكتنفها وما نوع الفعل الذي يكون هذا الاسم فاعلاً له، وهل العلاقة التي بين الفعل والفاعل مألوفة أو غير مألوفة وما درجة عدم الألفة وما نوعها، وما صيغة هذا الفعل وما معناه المعجمي والسياقي وهل هو فعل مطلق أو مقيد وما نوع مقيده، ثم هل الجملة نفسها المكونة من الفعل والفاعل عنصر في جملة أخرى، أو هي جملة مستقلة، وهل هي جملة مطلقة أو مقيدة، وما نوع مقيدها، هل هو الاستفهام أو النفي أو التمني أو الرجاء أو النهي الخ، وماذا تحمل هذه الجملة من دلالة وفق السياق العام للقصيدة، وهل تتردد أو تتكرر هذه الدلالات في غيرها من الجمل، وما علاقتها النحوية والسياقية بالجملة الأخرى إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك، وقد لخص عبدالقاهر الجرجاني هذه الوجوه والفروق في عبارة موجزة إذ يقول «وإذ عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي

من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجدها لها ازدياداً بعدها» .

فالصيغ النحوية متضمنة في المعاني النحوية وهي عنصر واحد من عناصر متعددة تؤدي إليها ، والقصيصة على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات النحوية ، العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية أما العلاقات الأفقية فالمقصود بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية في الجملة الاسمية والفعلية والفاعلية في الجملة الفعلية الى آخره .

وتحليل الجملة على المستوى الأفقي يستتبع بالضرورة عدة خطوات قد لا تظهر أحياناً ، ولكنها تكون أساساً يوجه عملية التحليل . هذه الخطوات هي :

— الملاحظة والتسجيل .

— يلي ذلك ادراك العلاقات الجزئية وما تؤدي إليه .

— الانتقال بعد ذلك الى الدلالات الخاصة بكل تركيب .

والأمور التي ينبغي أن تلاحظ وترصد هي اختيار الشاعر للكلمات المعينة والصيغ الخاصة بها والوظائف النحوية التي تشغلها ، ويلاحظ في ذلك الكيفية التي وردت بها في الجملة ومحاولة التعليل لهذا . فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية ؟ .. وما علاقة ذلك بالغرض الذي سبقت له ؟ أو ما الغرض منها ؟ وهل يتلائم ذلك مع السياق الذي وردت فيه أو يعارضه ؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض في البناء الكلي للقصيدة ؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة ، فيراعي في هذا السبيل الاطلاق والتقييد والافراد والتركيب ، والتوحد والتعدد ، وتحت كل من هذه فروع . فتحت الاطلاق والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيد ، والمطلق هو الفعل المبني للمعلوم غير المؤكد المسند إلى فاعله فقط الذي لا يتعلق به ظرف ولا جار ومجرور ولم يذكر له أي مفعول من المفاعيل المختلفة ، فإذا زدت شيئاً من هذه كان الفعل مقيداً ، وهنا يختلف معنى المطلق عن معنى المقيد في الإفادة ، فليس هناك معنى ضمنت إليه شيئاً آخر إنما هو معنى جديد من حيث الدلالة .. وهكذا يكون الأمر أبداً ، كلما زدت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذي كان ،

ومن أجل ذلك صلح المجازاة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقاً في الشرط ومعدي إلى شيء في الجزاء كقوله تعالى (إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم) وقوله عز وجل: (وإذا بطشتم بطشتم جبارين) مع العلم بأن الشرط ينبغي أن يكون غير الجزاء من حيث كان الشرط سبباً والجزاء مسبباً، وأنه محال أن يكون الشيء سبباً لنفسه، فلولا أن المعنى في أحسنتم الثانية غير المعنى في أحسنتم الأولى وانها في حكم فعل ثان لما ساغ ذلك (٢٨).

وهناك الاسم المطلق والاسم المقيد، والمطلق هو النكرة غير المحصورة بوصف أو إضافة وغير المتبوع وغير المميز ولم يكن صاحب حال، والمقيد ما يقابله.

وهناك الجملة الاسمية المطلقة وهي التي خلت من كل قيد يسبقها من قيود النفسي أو التوكيد أو التمني أو الرجاء أو القيد الزمني المتمثل في بعض النواسخ، أو المطلقة من النواسخ بأنواعها وتقابلها الجملة الاسمية المقيدة.

وهناك الجملة الفعلية المطلقة وهي التي تتجرد للإثبات المحايد، وما عداها فهي المقيدة.. الخ.

وقد يطلق أحد عناصر الجملة ويقيد عنصر آخر فيها، وقد يقيد بعض مقيداتها بقيود أخرى وقد تقيد الجملة بعناصر سابقة أو لاحقة. ونظام اللغة يسمح بأن يأتي بعض العناصر مفرداً أو متعدداً كالحزب والتتعت والحال مثلاً، وقد يفرد وقد يركب أي يأتي جملة. وعن طريق هذه الامكانيات الكثيرة المتاحة قد تطول الجملة وتتعدد أو تقصر وتتلاحق، وسوف نرى من هذا النص كيف تتعدد الجملة في صورتها من خلال البناء على عنصر من عناصرها، يقول الشنفرى الأزدي (٢٩) في لاميته المعروفة:

- ١ - وأغدوا على القوت الزهيد كما غدا أزل تهاده التناثف أطلحل
- ٢ - غدا طاويا يغتن للريح هافياً يخوت بأذنا الشهاب ويعسل
- ٣ - سفلا لواه القوت من حيث أمه دعا فاجابته نظائير نُحل
- ٤ - مهلة شيب الوجوه كأنها قذاح بكفي ياسر تشقلقل
- ٥ - أو الخشرم المبعوث تحث ذبته محابيض أرساهن سام مُعسل
- ٦ - مُهرته قوة كأن شدوؤها شقوق العصي كالحات ويسل
- ٧ - فضج وضجت بالبراج كأنها وإياه نوح فوق علياء نُكل

٨ - فأغضى وأغضت وأتسى وأتستبه مَرَامِيلُ عَزَاها وعَزَتِه مُرْمِلُ
 ٩ - شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وارْعَوْتَ وللصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفِجِ الشُّكُو لَجُثْلُ
 ١٠ - وَقَاءَ وَقَاءَتْ بِإِذْنَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ
 فهذه الأبيات العشرة كلها جملة واحدة تَكُونُ التصوير فيها من خلال تقييد
 الفعل في الجملة « وأغدو على القوت الزهيد كما غدا .. » فالكاف وما بعدها
 مفعول مطلق ، انطلق منه الشنفرى إلى صورة هذا الذئب الجائع الذي غدا طاوياً
 يعارض الريح ويدعو نظائره الجياع المهازىل التي يتطرق لها الوصف حتى تقوم
 بينه وبينها هذه التقابلات المتجاوبة وتبدأ الدعوة والإجابة « دعا فأجابته - فضج
 وضجت - فأغضى وأغضت - اتسى وأتست - عَزَاها وعَزَتِه - شكا وشكت
 - ارعوى وارعوت - فاء وفاءت » ثم تجمع كلها في آخر الجملة « وكلها على
 نكظ مما يكاتم مجمل » .

وهذا مثال آخر من طول الجملة عن طريق تقييد عنصر من عناصرها ، يقول
 بدر شاكر السياب في قصيدته « المومس العمياء » (٣٠) :

الحارس المكدود يعبر والبغايا المتعبات
 النوم في احداقهن يرف كالطير السجين
 وعلى الشفاه أو الجبين
 ترنج البسمات والأصباغ تكلى باكيات
 متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات
 وكأن عارية الصدور
 أوصال جندي قتيل كللوهما بالزهور
 وكأنها درج الى الشهوات ترجه الثغور
 حتى يهّدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

فهذا المقطع الذي يحتل تسعة أسطر أو أبيات - أو ما شئت من تسميته -
 كله جملة واحدة اسمية « الحارس المكدود يعبر » قيدت بالحال « والبغايا ... »
 وهي أي الحال جملة اسمية أيضاً أخبر عن ميئذنها بعدة أخبار بعضها مفرد
 « متعبات » وبعضها جملة اسمية أو فعلية عطف على كل منها جملة أخرى ،
 واستمر تعدد الخبر وتقييد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة على هذا

النحو ورسمت هذه الصورة وقد تدرجت بنا حتى كدنا ننسى الجملة الأصلية الأولى وهي « الحارس المكدود يعبر » فقد عبر من خلالها السياب الى هذه الجملة التي جاءت قيداً للأولى وظل ينمي أجزائها حتى صرف الاهتمام اليها ، وليس هذا عفوياً في البناء الشعري ، وعلينا أن نحاول الكشف عنه .

ان كل المعاني النحوية الأفقية هنا ذات دلالة خاصة . وعلينا في تناول القصيدة أن نحصر الجمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها في السياق ونسبة بعضها الى بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معاني الأدوات المختلفة ، وما يلابس هذا كله من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير والذكر والحذف ، ولا نخفل شيئاً مهماً بدا في نظرنا شيئاً من عناصر التركيب كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمهر كقول حطان بن المعلّى :
انزلني الدهر على حكه من شامخ عال إلى خفض
وغالني الدهر بوفر الغنى فليس لي مال سوى عرضي
أبكاني الدهر ويا ربما أصبحني الدهر بما يرضي
فهنا لا يصح أن نفعل إظهار كلمة « الدهر » وتكررها حيث كان من الممكن الاكتفاء بضميرها بعد المرة الأولى ، ودلالة ذلك .

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ، وأعني به مستوى العلاقات الأفقية أو المعاني النحوية الأفقية للقصيدة أن القصيدة الواحدة عدد محدود من الأجزاء كل جزء منها يترابط أفقياً على هذا النحو ويكون وحدة خاصة تمثل عنصراً من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه الطريقة أن الجزء الواحد من القصيدة غالباً ما يكون جملة واحدة كبرى تتكشف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقيداتها بقيود مختلفة .

وأجزاء القصيدة تترابط فيما بينها بما يسمى العلاقات الرأسية — وقد يكون في وصفها بالنحوية تسامحاً واقتداء بتعريف القدماء كابن جني ، للنحو — وأعني بها هنا دراسة الجوانب السياقية التي توثق من ترابط القصيدة كلها في وحدة بنائية فنية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضاً — كما يقول الدكتور عبدالرحمن أيوب — « لا حصر لها ، إذ أنها تتعدد بتعدد الصفة التي تربط بين الأفراد وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد (٣١) » وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر

المجموعات الرأسية كالأسماء والأفعال والضمائر والاشارة، وحصر التراكيب كما مر في النوع السابق ومقارنتها بعضها البعض الآخر، واستخراج أوجه التشابه أو التخالف بينها، وتجاوز ذلك إلى دلالتة، والتقاط الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة ونحو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون في نهاية الأمر رمزاً خاصاً بالقصيدة، وليس بالضروري أن يكون هذا التدرج منطقياً بحيث يرد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد في خط مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة، ولكن هذا التدرج تدرج شعري قد يسلك السبيل السابق، وقد يسلك أي سبيل آخر يراه الشاعر مناسباً.

ومن مظاهر دراسة الجانب الرأسي من العلاقات النحوية تتبع الدلالات الزمنية في القصيدة كلها سواء أكانت هذه الدلالات الزمنية نابعة من دلالة صيغ الأفعال أم من الأدوات الداخلة على الجمل أو على بعض عناصرها، أم من ظروف الزمان، أم من الكلمات الدالة على الزمن وتشغل وظيفة غير الظرفية في الوقت نفسه، واستكناه هذه الدلالات وإدراك تجاوبها بعضها مع البعض الآخر والتدرج بينها أو الانتقال من حالة زمنية إلى أخرى حتى تفسح عن ذات نفسها وتكشف عن دورها في بناء القصيدة كلها، وهكذا كل عنصر من عناصر هذه المجموعة، ومن الممكن عن طريق احصاء الوظائف النحوية والعناصر الأخرى وملاحظة مدى تطورها وفعاليتها أن تسلم لنا القصيدة مفاتيح الدخول إلى عالمها.

إن دارسي اللغة العربية يجب ألا يتخلوا عن أي سبيل لغوي يعين على معرفة «كيف يقول الشاعر ما يقول» وإني لأعتقد أن على المشتغلين بالنحو وعلم اللغة أن يسهموا بنصيب كبير في هذا المجال وأن يتعاونوا تعاوناً فعالاً مع نقاد الشعر المخلصين للفن الشعري وحده فيقدموا لهم احصاءات واضحة في هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة في قصائد بعينها أو دواوين خاصة فيتمكنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل، وفي الوقت نفسه يكون للنحو وظيفة حيوية متطورة.

وأخيراً .. أعتقد — كما يعتقد غيري — أن الكلام النظري قد يكون سهلاً ميسوراً لأن مجال القول فيه مطلق، ولكن المحك الذي لا يخطئ هو التجريب والممارسة وقد حاولت قبل أن أكتب ما كتبت أن أطبق هذه الدعوة، التي أؤمن بها وتستولي عليّ، على قصيدة من مختارات الشعر العربي (٣٢)، وقد لا تكون

التجربة الأولى وافية تماماً ، ولكنها أثبتت لي — أو أرجو ذلك — أنها ممكنة التحقيق .

وسبحان من لو شاء لهدى الناس جميعاً الى سواء السبيل ...
محمد حماسة عبداللطيف

هوامش

(١) ليس معنى هذا أنني أرفض أن تستخدم الأمثلة المصنوعة من أجل التعلم حياً يكون الغرض هو تعلم أوليات النحو، وأن كنت أفضل أن يكون ذلك من خلال نصوص عربية سليمة مختارة بدقة وعناية للمراحل التعليمية الأولى، لأن هذا يؤكد في ذهن الدارس عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسخ في نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين، والوضع الحالي يشعر المتعلم أنه يتعلم النحو لذاته منفصلاً عن أي غاية. وأتنبأ أتوجه بهذا الحديث في هذا المقام للمتخصصين في علوم العربية على وجه العموم وقد قسموا دراسة النص بينهم، وقالوا أول الأمر أن التقسيم يهدف تسير الدراسة وتعميقها، ثم انفصل كل فريق عن الآخر انفصالاً تاماً، واتسعت الهوة بينهما، وتحملت النصوص وحدها نتائج هذا التقسيم الخلل، وصار كل فريق لا يسمح للآخر أن يخوض في مجاله بدعوى التخصص.

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف في كتابه دراسة الأدب العربي (الدار القومية للطباعة والنشر) ص ٢١٤ : « والواقع إن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد غير ماثلة في أذهاننا، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وقدربنا على أداء كثير من وظائفها. وقد يذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة فنظام الكلمات ونوع الترابط والانفصال بين العبارات، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف امكانيات غير قليلة، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوي الناهج، أو نظن أن مراجعة المعاني النحوية أمر لا يحم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن». وانظر «قضايا الشعر المعاصر» لنانك الملائكة (الطبعة الثالثة) ص ٢٣٩ حيث تأخذ على النقاد عدم اهتمامهم بالنحو.

(٣) لم يكن الأمر في الآداب الأوروبية على ما جرى عليه الحال عندنا، فعلى حين تنفصل كل فئة عن الأخرى عندنا ولا يتعاون بعضها مع البعض الآخر تألفت، منذ الربع الثاني من هذا القرن مدرسة ذات مذهب أدبي معين عرف بالبنائية بدأت أصداءه تردّد عندنا الآن، تقوم دعائم هذا المذهب على معطيات علم اللغة، وتستند مرتكزاتها وأصولها على مدرسة جنيف بربادة العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م) حلقة الدراسة اللغوية ببراغ (١٩٢١) وحل لواء الفكرة وشمل بتطبيقاتها وتطبيقها علماء من أوروبا الشرقية أولاً ثم امتدت لتجد صدًى قوياً لها في كل اللغات الأوروبية، ويشمل الخط الرئيسي لهذا المذهب الابتعاد عما كان شائعاً في الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار وقضايا التأثير والتأثر، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية، والتركيز من ثم على العمل الأدبي وحده بوصفه وحدة مستقلة تحمل مفاتيحها جميعاً في تكوينها الخاص بحسبان الأدب عملاً لغوياً قبل كل شيء. (انظر الفصل الأول من كتاب: «نظرية البنائية في النقد الأدبي» .. للدكتور صلاح فضل (القاهرة ١٩٧٧م) ومحاولة لتحليل البناء الشعري عند نزار قباني لبير جورجان ترجمة أحمد درويش - البيان أكتوبر ١٩٧٧م).

(٤) سيبويه - الكتاب: ٥٤/١ (طبعة دار القلم بتحقيق عبدالسلام هارون ١٩٦٦م وراجع طبعة بولاق ٢٧/١، ٢٨) وأنظر ما كتبه الأستاذ علي التجدي ناصف عن قيمة الكتاب وتأثير البلاغيين به والنصوص التي قابلها بأصول الكتاب من علماء البلاغة في «سبويه امام النحاة» صفحة ١٩٤ وما بعدها (عالم الكتب بالقاهرة)، وقارن بما في كتاب الدكتور عبدالرحمن السيد «مدرسة البصرة النحوية» ٥٣٩ وما بعدها (الطبعة الأولى توزيع دار المعارف).

(٥) الكتاب ٣٤/١ (طبعة دار القلم وفي طبعة بولاق ١٥/١، ١٦) وقد نقل عبدالقاهر الجرجاني الجزء الأخير من هذا النص في «دلائل الاعجاز» وفيه «وهم بشأنه أعني» بدلاً من «وهم بيانه أعني» صفحة ٨٤ (طبعة المنار).

(٦) يحفل الفهرست لابن النديم بأسماء كثير من الكتب في هذا الباب، وقد سقط كثير من هذه الكتب من يد الزمن وبقي القليل منها، وقد نشر محمد عبدالمنعم خفاجي كتاب «قواعد الشعر» لتعلب سنة ١٩٤٨ (دار احياء الكتب العربية - القاهرة).

(٧) الكتاب ٣٢/١ (دار القلم) و١٣/١ (بولاق).

(٨) ابن جني: المحتسب في تبين الشواذ القراءات والإيضاح عنها ٢١١/٢ تحقيق علي التجدي ناصف وعبدالفتاح شلبي (المجلس الاعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٩م).

(٩) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الاعجاز صفحة ٣٠٢ (طبعة المنار).

(١٠) السابق نفسه صفحة ٣٠٦.

(١١) السابق : صفحة ٧٧ .

(١٢) ابن جنبي - الخصائص ٢١٠/٢ تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٥ م).

(١٣) ابن جنبي - المختص ٢٥٩/٢ .

(١٤) السابق ٢٥٧/٢ وقارن بما في « الانصاف في مسائل الخلاف لابن الأبياري » في المسألة الخمسين .

(١٥) عبدالقاهر الجرجاني - دلائل الاعجاز صفحة ٦٤ . (طبعة المنار) .

(١٦) السابق : ٦٥ .

(١٧) انظر السابق صفحة ٢٣ ، ٢٤ .

(١٨) السابق نفسه صفحة ٢٣ ، ٢٤ .

(١٩) السابق نفسه صفحة ٦٩ .

(٢٠) انظر صفحة ٣٣ ، ٣٤ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٢١) لا يعني هذا - بحال - أنني ادعو الى عدم الافادة من الآداب الاجنبية ومذاهبها المختلفة وانماها بل على العكس من ذلك تماماً . انني اعيب عدم قدرتنا على تنظيم وجوه هذه الاستفادة المتوخاة ووضعها موضعها ، وفي رأيي أن عدم قدرتنا على الاستفادة الحقيقية نابع أساساً من عدم تميزنا ، وعدم استقلال فكرنا وتعدد شخصيتنا ، واني لأرى أن شرط كمال الاستفادة وتحقيقها هو وضوح الشخصية الثقافية واستقلالها وتميزها ، لأن هذا يتيح لنا معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله ، وما يلائم وما لا يلائم . ان الثقافات ذات الشخصية المستقلة تتجاوب بعضها مع البعض الآخر وتفيد كل منها من الأخرى ، وعندما تستفيد شيئاً تهضمه وتصبغه بصيغتها هي ويصبح من ميزاتها هي . أما عندنا فنحن لا يترامى اليها صدى الاتجاه المعين الا بعد أن يكون قد مر عليه زمن طويل وفقد بريقه في موطنه وبعد أن تكون موجته أخذت في الانحسار ، ويكون انتقاله اليها بطريقة عشوائية فردية ، ثم ان ناقله يزعمون له أكثر من قيمته أحياناً . ثم ان لدينا عيباً غريباً هو أننا نحكم في قيمة ما لدينا الى معيار ما ينقل اليها ، فان وجدنا مشابهة بينها فرحنا وهللنا . وان وجدناه مختلفاً عنه أزرينا به وطرحناه . وخذ النحو العربي مثالا لذلك . فبعد ان شبع شتماً واهانة على يد بعض اللغويين المحدثين وجدنا منهم أخيراً من يرى أن في ظهور المنهج التحويلي على يد تشومسكي واعتماده على العقلانية رد الاعتبار للنحو العربي .

(٢٢) من ذلك على سبيل المثال قول الزمخشري - وهو من اصحاب اللغات الذكية في تفسير النصوص -: ان الالتفات من محاسن الكلام «وجه حسنه هو أن الكلام اذا نقل من أسلوب الى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية (محددأ) لنشاط السامع وأكثر ايقاظاً للاصغاء اليه من اجرائه على أسلوب واحد» (انظر الايضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني ١٦٠/١) مع أن المخالفة بين الصائتر من الممكن أن تكون مجالا خصباً لدلالات متعددة تتوقف على صياغة القصيدة كلها.

(٢٣) الخطيب القزويني - الايضاح في علوم البلاغة ١٠٩/١ (الطبعة الرابعة ١٩٧٥ م بشرح وتحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي - دار الكتاب اللبناني - بيروت).

(٢٤) سيبويه - الكتاب ٢٢/١ (طبعة دار القلم) ١٣/١ (طبعة بولاق).

(٢٥) انظر نص ابن جني في الخصائص ٣٩٢/٢ وهو «فتى رأيت ذلك الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبورها واغراق الأصول بها فأعلم أن ذلك على ما جسمه منه وان دلّ من وجه على جوره وتسمفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطئه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا حجام ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وان كان ملوماً في عظه وتهاككه فإنه مشهود له بشجاعته وقبض منته، الا تراه لا يجهل أن لو تكسر في سلاحه أو أعصم بلبجام جواده لكان اقرب الى النجاة وأبعد عن الملحاة، لكنه جسم ما جسمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه» وقارن ما قاله ابن جني بما يقوله: بول روبرتس وقد اتى بيئين من افتتاحية قصيدة مشهورة للشاعر [..] كامنجز كسر فيها قواعد النحو، واعاد روبرتس صياغتها وفقاً لقواعد النحو. يقول: «إننا لو أعدنا صياغتها على ما تقتضيه قواعد النحو تكون قد نحينا الشعر جانبا». ثم يقول: «إن كامنجز لم يكن خارجاً على قواعد النحو لأنه غير مكتر أو لأنه لا يعرف تعبيراً أفضل، ولكنه عن عمد تام يريد أن يحصل على تأثير شعري معين، وكل الشعراء يفعلون هذا، ولو أن بعضهم مثل كامنجز - يفعل هذا أكثر من غيره. اهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة مفادرة يتطلقون منها يوترونها ويحربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فعالية وتأثيراً لقول ما يريدون.

ويسمى الدكتور محمد مندور هذه الظاهرة «كسر البناء» ويقول: «لقد تميز في الغرب كتاب بما في اسلوبهم من تنوع لا تعدو أن تكون خروجاً على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا التفرع تطلق على الطريقة التي يتبنونها عباراتهم «كسر البناء» ومن النقاد - وبخاصة في الغرب - من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه الا اسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الانسانية المعروفة من أن الكمال المطلق مل في ذاته، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين الي آخر نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف» (في الأدب والنقد ٢٤، ٢٥ للدكتور محمد مندور - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة)، وقد تناول الدكتور مندور هذا تحت ما يسميه «النقد اللغوي» ولكنه لم يحدد ملامحه.

وقد ذهب سيويه وابن مالك الى أن الضرورة الشعرية هي ما ليس للشاعر عنه مندوحة، فيوسع الشاعر أن يغير هذا التركيب ويستبدل به آخر، ولكنه يبقى عليه لأنه أدل على ما يريد من غيره (انظر في تفصيل رأينا: الضرورة الشعرية في النحو العربي للدكتور محمد حاسة عبداللطيف - الفصل الثاني - مكتبة دار العلوم - القاهرة ١٩٧٩ م).

(٢٦) قام بهذه الدعوة - باقتدار - الدكتور محمود الريحي في عدد من المقالات النظرية وأهمها «كيف أقرأ العمل الأدبي» و«الأدب والمجتمع» وقد طبق دعوته على عدد من القصائد القديمة للجميع والمثقب العبدى والمنبهي والحديثة لشوقي وناجي وإيليا أبي ماضي وبعض المجموعات الشعرية الأخرى. وقد جمع بعض هذه المقالات في كتابه «مقالات نقدية» مكتبة الشباب ١٩٧٨ م بالقاهرة، وانظر تقديمه للكتاب الذي ترجمه «حاضر النقد الأدبي» - دار المعارف ١٩٧٥ م. كما طبق هذا المنهج تطبيقاً فذاً في كتابه «قراءة الرواية» - دار المعارف ١٩٧٤ ط ١. وكتب الدكتور مصطفى ناصف تتناول هذا الجانب وبخاصة «دراسة الأدب العربي» و«مشكلات المعنى في النقد الحديث» و«قراءة ثانية لشعرنا القديم»، والكتاب الأخير تطبيق فذ نادر على عدد من القصائد القديمة.

(٢٧) دلائل الإعجاز: ٣٠٨.

(٢٨) دلائل الإعجاز: ٤١١، ٤١٢.

(٢٩) مختارات شعراء العرب: الأيمن الشجري ٨٥ - ٨٩ (تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر - القاهرة) وسوف أشرح معاني المفردات بأرقام الأبيات:

١ - الأزل: الذئب الخفيف الوركين. التناثف: القلوات. الأطحل: الذي لونه بين الغبرة والبياض.

٢ - الطاوي: الجائع. هافياً: خفيفاً سريعاً. يمتن: يظهر ويعارض. يثوت: ينقض ويغطف. الشعاب: الطرق في الجبل. يعسل: يسرع.

٣ - أمه: قصده. التحل: المهازبل.

٤ - المهللة: الرقيقة اللحم. القداح: السهام قبل أن تراث وتركب عليها نصلها. ياسر: مقام بالأزلام والميسر.

٥ - الخشرم: النحل أو رئيسها. الذبر: جماعة النحل. اغايض: عيدان مشتاخ العسل. المعسل: جامع العسل.

٦ - مهترته: واسعات الاشدق. فوه: واسعات الأفواه. كالحات: باديات الأنياب. بشل: عوايس.

٧ - البراح: الأرض الواسعة التي لازرع فيها. النوح: النساء التوايح.

٨ - المرمل: الذي نقد زاده والجمع مراميل.

٩ - ارعوى: رجع..

١٠ - التكلظ: الشدة أو العجلة أو الجوع.

(٣٠) ديوان أنشودة المطر، صفحة: ٢٠٠، ٢٠١.

(٣١) «البناء الصرفي للأسماء والأفعال في العربية» للدكتور عبدالرحمن أيوب وهو موضوع حلقة البحث الذي توفش بقسم اللغة العربية في كلية الآداب والتربية - جامعة الكويت يوم ١٩/٥/١٩٨٠ م.

(٣٢) هي القصيدة الرابعة والعشرون من المغضيات، وهي لتعليق بن صعب المازني، ومطلعها:

هل عند عمرة من بنات مسافر ذي حاجة مشرق أو باكر
وسوف تنشر الدراسة بمجلة «الشعر» القاهرة.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

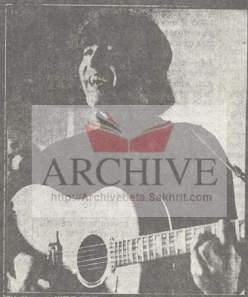
اغتيال شاهد على ثقافة الستينات



ARCHIVE

□ جولة في ذاكرة الوطن كالتاريخ أكثر من مجرد
واحد من فنون رواية البيت

□ لغته الشعرية أسعفت
لأن يساهم في الشهادة
على ثقافة الجيل الحالي



جاء اغتيال «جون لينون» أحد أفراد فرقة البيتلز الرباعية بمثابة فرصة للنقاد كي يجروا مراجعات عامة للوضع الثقافي العالمي وما انتاب هذا الوضع من مظاهر الثورة والضعف خلال السنوات الخمس عشرة الماضية فلم يكن لينون، أو فرقة البيتلز مجرد ظاهرة فنية عارضة، بدليل أن أي شاب أوروبي عاش وترعرع في الستينات سيكون صعباً عليه الآن أن يتخيل الحياة في العقد الماضي بدون موجة البيتلز. لقد كانت تلك الفرقة الرباعية، سواء على شكل أربعة شبان قادمين من ليفربول (بريطانيا) عندما ظهروا لأول مرة في برنامج «إذ سيلينغان» ليغنونوا «هي تحبك» «أريد أن امسك يديك» «وكذلك أنا من فضلك»، أو كانوا رجالاً بالغين باحثين عن الهدوء والسكينة، فأربعتهم كانوا دائماً مؤثرين. ولذلك كانت الصدمة كبيرة بمقتل جون لينون قبل أسابيع حيث عبرت إحدى النساء عن ذلك بقولها «لقد فقدنا فرداً من العائلة».

المحرر الثقافي لصحيفة كريستيان ساينس مونيتور حاول أن يضع جون لينون في الاطار الثقافي العام فكان رأيه أن الناس إذا ما سئلوا عن سيطر على المزاج العام في الستينات فانهم على الفور سيلجأون لألحان البيتلز فقد بلغ عدد اسطواناتهم المباعة حوالي (٢٥٠) مليون نسخة هذا بخلاف الالبومات التي مازال تطبع بعد مرور حوالي عشر سنوات على اعتزالهم. وقد كتب لينون وصديقه مكارنتي أغان ذاع صيتها أكثر من أي مؤلف آخر في العالم. ويقول ريتشارد ويليامز الناقد الموسيقي المشهور أن مكارنتي وضع الألحان الجميلة ولكن لينون هو الذي أعطى الفرقة الموسيقية تفوقها الواضح. وهكذا أطلق البيتلز العنان لما يوصف بأنه جنون الستينات حيث كانوا سبباً في إعطاء صوت جديد عن الحياة البريطانية في الخارج، وأشاعوا في العالم كله موجات جديدة في الآزياء وتصنيف الشعر وحتى في أسلوب التحدث.

واطراء للمغني الراحل قال «هارولد ويلسون» رئيس وزراء بريطانيا السابق «لقد أعطى الشباب شيئاً يفكرون فيه وكان تأثيره عليهم أكبر من تأثير كافة قوى القانون والنظام مجتمعة». ومنذ الايام الاولى للفرقة كان



ازهار وشموع امام صورة لينون

لينون القائد المتمرد العصبي والمثير، وفي ذلك لم يتغير ابدًا حيث صرح في عام ١٩٦٦ أن البيتلز أكثر شعبية من «عيسى المسيح»!!!.

وقد كان لينون من معارضي العنف وانعكس ذلك في بعض أغانيه مثل «الثورة» — «أعطي السلام فرصة»، وكان طبيعيًا أن يتخذ موقفًا معاديًا من



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الوفاء المشتركين في إحياء ذكرى لينون

تورط الولايات المتحدة في فيتنام حتى قبل انتشار تلك الموجة في أميركا نفسها. وقد تعاطف معه في ذلك جيل الشباب الذي كان عليه أن يخوض الحرب. أما جيل الكبار فأغضبهم أن يتجرأ رجل أجنبي في التحدث عن بلادهم بهذا الشكل. وبالنظر إلى التغيرات والاضطرابات التي سادت الستينات فإن الكثيرين وجدوا في البيتلز وبخاصة «لينون» مركزاً للتجمع والمشاركة حتى بعد ظهور بعض الألحان التي كانت تحمل في طياتها مافسره البعض على أنه تشجيعاً على اللجوء للمخدرات للاستمتاع بالحياة.

وجاء عام ١٩٧٠ لتنفصل المجموعة وتفقد جزءاً من بريقها وتنتهي حقبة «الحنافس». وبعد ذلك سجل «لينون» وزوجته اليابانية «يوكو أونو» سبعة

البومات ولكنها كانا دائما في شبه عزلة تامة عن العالم حيث قامت الزوجة بادارة اعماله وكرس هو وقته لتربية ابنها «شين»، وقيل انه ترك ثروة تقدر بحوالي (٢٤٠) مليون دولار.

لغة لينون

في تقييمهما لأغاني واشعار جون لينون قالت مجلة تايم الاميركية أن ذاك الفتى كان يعشق اللغة والأصوات والالخان ضمن مزيج مرن من الربط النفسي بينها. لقد واعم لينون بين ثراء اللغة ومباشرة الموسيقى مواعمة اعطت لها مجلة تايم عدة شواهد كالآتي:

□ هناك أماكن سأظل اذكرها
كل حياتي، مع أن بعضها قد تغير،
وإذا تغير بعضها فانه لم يكن للأحسن
أشياء كثيرة ضاعت، وإن كان البعض مايزال مكانه.

من قصيدة «في حياتي»

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

□ انه فعلاً رجل بدون ملامح
يقطن ارضاً بدون ملامح
يرسم خططاً بدون ملامح
لأناس غير موجودين

من قصيدة «رجل بدون ملامح»

□ لا شيء حقيقي
ولا شيء يدعو للارتباط
غير أن حقول الفريز تبقى للأبد

من قصيدة «حقول الفريز للأبد»

■ ■ ■ ■ ■

□ نصف ما أقوله ، بدون معنى
غير أنني اردده لأصل اليك ،
يا جوليا

— من قصيدة جوليا —

■ ■ ■ ■ ■

□ ويسأل الناس اسئلة تضيع
في حالات الارتباك
غير أنني أبلغهم بأنه ليست هناك مشكلة ،
وأنما مجرد حلول

كل ما فعله هو أنني أجلس هنا اراقب
العجلات وهي تدور وتدور
احب صادقا ان اشاهدها وهي تدور
لقد توقفت عن ركوب دواليب التسلية : <http://>
وليس لدي إلا أن أتركها تدور

من قصيدة: مراقبة العجلات





عنتر

بعد انتهاء العمل في العيادة
الخارجية ، قرب الواحدة ظهرا ، كنا
نجتمع في قلب الوحدة الصحية ،
بجوار « الصوبة » ، نستمتع بأشعة
الشمس المنسللة عبر تعريشة من

قصة
بمقام
فؤاد حجازي

وعندما تزورنا زميلة لأول مرة ،
ندفع بها في طريق عنتر وتتصاعد
ضحكاتنا من الفزع والاضطراب
الذين ينتاباتها . وبعد أن تهدأ نحكي
لها عن خنوعه واستسلامه
العجيبين .

وفي إحدى الليالي ، عند
انتصافها ، سمعنا نداء أشبه
بالاستغاثة ، أسفل نافذة سكن
المرضات .

— يا ست الريسة .. حالة
مستعجلة .

تخابث البنات ، ولم تردأحداهن .
بعد قليل رقت واحدة الغطاء عن
رأسها وقالت :

— دورك يا ابلة نفيسة .

قاومت الكمل والبرد ونهضت .
ارتدت المريضة ، ووضعت معطفي
نومتها .

حبكت الغطاء حول جسد ابنتي ،
واوصيتهن بها .

لو كانت الفراشة هنا . دائماً
تغيب المجرمة عندما نحتاجها . فهي
من أهل القرية . وعندما يتقدم الليل
دون طلبات ولادة أو عيادة ، تختفي
كحجر القي في ترعة .

رجوت الخفير .

— لا أستطيع ترك الوحدة ..
معك صاحب البلاغ ..

تلفتنا حولنا . ابتلعته الظلمة .

وصف الخفير مكان البيت ،
وطبائني بأنني ساجد صاحب البلاغ
في الطريق . ثم قال ضاحكا :

الاغصان الخضراء . نرسل الفراشة
لشراء خمس ، من غيط قريب . وفي
انتظار ابنتها نسمر بالسخرية من
عنتر ، الرائد بالقرب من اقدامنا .
مستغرق تهايا في عالم خاص به . ولا
تفلح مداعبات ابنتي الصغيرة في تغيير
حالته . وعندما تثقل عليه ، يفتح
أحدى عينيه نصف فتحة ، كأنها يرى
من الطارق . ثم يغلقها ، دون حركة
من مرقدته ، أو حتى نيحة كاذبة .

— من ير منظرلك المهيّب يا عنتر
يظن شيخا تحت القبة .

— يا أختي عمري ما سمعته نبح
أبدا .

— مسكين .. عازب ..

عندما حضرت الى الوحدة ، بعثت
رؤيته رعبا في صدري . كنت أغادر
سكن المرضات في غبشة المساء ،
لطلب ولادة عاجل . وعند نهاية
السلم ، غاصت قدمي في لحم طري .
صرخت ..

أبتعد عن طريقي ، كأنه أحس
بخطئه لاستلقائه في هذا المكان ، ولم
يصدر عنه أدنى بادرة غضب . ومع
ذلك ظللت لا أامن جاتبه ، الى أن
رايت ابنتي وهي تلعب ، تثب فوق
عنتر المستلقي . سقط في اغماء ،
وقد أيقنت أنه نهشها . أفقت على
ضحكات زميلاتي ، وجأني صوت
أحداهن :

— أنت لا تعرفين عنتر جيدا .

بعدها تعودت رؤية ابنتي تركب
نوق ظهره ، وأحيانا تشده من ذيله .
وهو يتحملها صابرا دون تذمر .



— معك عنتر ...

ولحظت فجأة أنه يقف بجواري .
وعجبت .. كيف لم انتبه لوجوده من
قبل . لمحت عينيه تلهمان في الظلام .
ولاول مرة اتبين لونهما .. حضراوان
تسلمان بريقا كالفسفور . ولم اجد
فائدة من الكلام ، سوى اضاعة
الوقت ، وهناك امرأة تعاني ...
حملت الحقيبة بالادوات اللازمة ،
وقلت في سري : ما جدواك يا عنتر
.. ثم اقنعت نفسي بأنه (نوس) .

تبعني عنتر . حاذانسي بعد ان
غادرنا الوحدة ، ولفنا ظلام كثيف .
اقتربنا من جسر يقع في جانب من
الطريق . وكان قلبي يسرع في دقاته
كلما مررت به ليلا . ولم اجد سببا
بقنما .. هل اخشى تريض اللصوص
بجانبه كما يزعمون ؟ ... هل
لغموض المكان وابهامه ؟ ...

« يا رب يسمعه رجل .. او حتى

كلب نان .. »

لفنا الصمت ، وادركت ان احدا
لن يهتم لنباح كلب في ليل الريف .
دار عنتر حولي . وقف متحفزا .
اصدر صوتا اساب ركبتي . البنات
راقدات في دفاء ودعة .

ابنتي لا تدري عني شيئا . امرأة
تصرخ في انتظار من يولدها . كشف
عنتر عن نابيه . ارتجف جسدي ،
وايقنت ان عراقا ضاريا سينشب .
ووضح من تحفز عنتر ونظراته انه
لا يتوقع مني أي تصرف . فجأة قفز
في مواجهة غريم . اصوات غريبة ،
زنجرة مختلطة ، وعراك دموي .
تمرغا في الارض الموحلة .

المهم اني في كل مرة تخطيتته شغرت
بانفاسي تنطلق في ارتياح

تخطيت الجسر .. عدة خطوات
وفوجئت بعنتر يقفز امامي . بان
ناباه ، وزام في غضب . اضطربت
قليلا .. وبعد ان تمالك نفسي ،
تبينت ذئبين او ثلاثه ، لا ادري
بالضبط ، بانث أنيابهم ، واشتعلت
عيونهم في الظلام . نظرت خلفي
بسرعة . ايقنت استحالة العودة .
وكانما انفزرت قدمي في الارض
الطينية ، لم استطع الجري الى
الامام .

قفز عنتر عدة مرات ، بخفة ،
وانطلق نباحه عاليا .

لم اكد افرغ حتى اسرعت للبحث
عنه في جنبات الوحدة . في ركن منزو
رقد واثار الدماء على وجهه . فقد
احدى عينيه . قدم امامية مصابة
بكسر وتمزق . جراح متناثرة في بطنه
وضلوعه . مددت يدي افحص جراحه
زام بصوت خافت . فتح عينيه ببطء .
شملني بنظرة ، وكأنها اطمأن علي
شيء كان يقلقه ، اغمض عينيه ثانية
ذهبت الى البنات ، لنفعل شيئا من
اجله .

وعندما عدنا .. علا وجوهنا اسى
عميق . وجمنا ولم نستطع الكلام .

لم اكد اعثر على نفسي حتى رأيته
يقفز نحو غريم اخر . زمجرة مخيفة
صراع عنيف ، ونهش في اعضاء
الجسدين .

من خلال اضطرابي وجدنتني اجري
.. واجري .. في الطريق الى القرية
ببلادة وذهول ، ساعدت في عملية
الولادة . بعد ان اطمأنوا على الوالدة
والمولود ، وكأنها لم يلحظوا شروء
ذهني من قبل ، سالوني ..

رافقتني بعضهم في الطريق الى
الوحدة . بحثنا عن عنتر ، لفر ما
الم به ، دون جدوى .

وفي الصباح ، وبينما اتمم اجراءات
تقيد المولود ، طلب مني ابوه ان اسجله
باسم عنتر .



أناسيد محترفة

عصام ترشحاتي

ARCHIVE - ١ -

<http://Archive.org/details/...> أكره رائحة الترف الكاذب

وسعال الأبنية الموبوءة

أكره أشجار الذعر

وايقاع الشر

أكره - من جوعي الجامح - هذا العصر

- ٢ -

تنصادم فينا الغربة والأديان

تنصادم فينا القسوة ...

يتجه الواحد منا

نحو الثورة

— ٥ —

أهرع نحو البوابات المزدهجة
أهرع نحو الغرف الأرضية
تلتحم الأنفاس الحارة
بسقوط المطر الدافئ

— ٦ —

أهجر.. للقامات المهزومة اسمي
أهجر.. للقامات المهزومة جسمي
حين تراكنني.. الطعنات بخوف

يهرب بعضي ..
نحو الداخل ...





«غراهام غرين» ماضي ملون ومثير

غراهام غرين

في كتابه الأخير



التسلل الى مناطق الموت
هرباً من الكتابة

صدر حديثا كتاب بعنوان «طرق الهروب» للكاتب المعروف «غراهام غرين»، وفيه يسرد الكاتب قصة حياته منذ كان في العشرينات حتى الان (٧٦ عاما). وبالرغم من الشهرة العالمية التي حققها هذا الرجل إلا انه يحقر من شأن نفسه بطريقة عميرة وإن كانت مخلفة. فهو كما يصف نفسه متخبط فاشل أفسد كل شيء لمسته يده، وفي مستهل حياته حاول ان يتخذ من لعبة «الروليت الروسية» مستقبلا له فلم ينجح، وفشل ايضا في كتابة احدى المسرحيات. وحاول في كتابه الاخير دراسة انتاجه عندما كان مبتدئا فاقنع بأنه لايشرب بأي مستقبل على الاطلاق!! كما تطرق الى عمله في الخدمة السرية البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية ووصفه بعدم الجدوى.

وقد كان قاسيا حتى على انتصاراته الواضحة مثل كتابه «لب الموضوع» حيث يقول عنه «لقد كان ناجحا في ابتذاله وسوفيته، ولابد ان هناك بعض الفساد حيث لم يثر هذا العمل الا العناصر الضعيفة بين القراء».

وفي الحقيقة لايسع المرء الا ان يصف ماضي «غرين» بالإنارة والشجاعة، وبدون ذلك الماضي كان كتاب «طرق الهروب» مجرد كتاب عادي كإحدى قصص الحب المراهقة. فقد قرر غراهام غرين في سن مبكرة ان يكتب عن التاريخ ونجح في ذلك بإعجاب، وكان على مسرح الاحداث في كثير من الازمات المعاصرة حيث ذهب الى المكسيك عام ١٩٣٨ خلال عمليات القضاء على الكنيسة الكاثوليكية، وكان في «لندن» ايام الغارات الالمانية عليها، وتعلم تعاطي الاقيون في فيثنام خلال اواخر سنوات الاحتلال الفرنسي، ثم انتقل الى «كينيا» ايام اضطرابات «الماو ماو»، وعاش في الكونغو ليكتب عن خروج الاحتلال البلجيكي منها، كما وجد نفسه تحت نيران المصريين عندما كان في «اسرائيل» عام ١٩٦٧. ومن الصعب أن نجد كتابا معاصرا عرض نفسه لخطر هذا الشكل وفي اماكن متنوعة بهذه الطريقة. ولكن الرجل

لايعترف بشجاعته هذه، فهو ينظر الى ذلك التسلل الى مناطق الموت على أنه مجرد «طرق الهروب» من غرفة النوم واكتئاب النفس!!

القصة مثيرة للغاية وهي دليل على بقاء سجله المهني — والذي دام قرابة ٥٠ عاما — حيا لأنه على عكس ما يظن لم يكتب قصة سيئة ابدا.

وفاة الرجل الذي يؤمن بأن الكتب في طريقها الى الزوال



«مارشال ماكلوهان» أثناء مناظرة في نيويورك عام ١٩٧٧

كانت أفكاره غير مرتبة حتى انه كان يشكو دائما أنه يجد صعوبة في تفهمها!! ولكنه استطاع البقاء مع ذلك، وعندما توفي في الاسبوع الماضي عن ٦٩ عاما في مدينة «تورننتو» اعترف كثير من النقاد بأنه كان من اكبر المفكرين المؤثرين في الستينات.

وسيتذكر الناس آرائه في التليفزيون والعصر الالكتروني، ومن بين اقواله المأثورة «الوسط هو الرسالة» ويعني أن التليفزيون أهم بكثير مما يثت خلاله، فالتقار الذين يهاجون برامجه لا يفهمون الحقيقة تماما وهي ان الناس مستاهد التليفزيون بغض النظر عن نوعية ما يقدم خلاله فهو يثير انتباههم كما لم يفعل اي وسط آخر من قبل . والسبب كما يعتقد «ماكلوهان» ان الانسان البدائي الجاهل عاش فيا شبه جنة «عدن» حيث كان الناس يتحدثون وجها لوجه، واشتملت عملية الاتصال على اللمس والرائحة وكذلك الصوت والرؤية. ثم اخترعت الكتابة وكانت بمثابة تفاحة الافي التي دمرت تلك الجنة، وانفصلت الافكار عن المشاعر وارتبطت المعاني بكلمات مجردة بدلا من الاشياء. ومع انتشار الثقافة واعتياد البشر على قراءة سطور مطبوعة متتابعة انعكس ذلك على تفكيرهم حيث اصبح يتبع اسلوبا خطيا متتابعاً.

وبعد ذلك جاء عصر الالكترونييات ليعكس كل ذلك ويعيد الانسان الى جذوره، فالافلام السينمائية والتليفزيونية تحتاج في متابعتها الى العين والاذن كما تتطلب مشاركة وجدانية تامة من المشاهد. و يعتقد الكاتب الكبير ان الكتب في طريقها الى الزوال، وعندما سيحدث ذلك فإن جنة «عدن» ستعود من جديد حيث يعيش سائر البشر سعداء بعد ان توحدهم الالكترونييات في قريتهم الكونية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الفن الأميركي يتجه للمحافظة

«توماس هوثينج» المدير السابق لمتحف «ميثروبوليتان» للفنون في نيو يورك، يرأس الآن مؤسسة استشارية متخصصة في المتاحف والشئون الثقافية كما يعمل مراسلا لمجلة «إيه. بي. سي» الأميركية. في حديث له مع صحيفة يواس نيوز عن الخط الذي

يستظر ان تسلكه الفنون في المستقبل رسم الخطوط العريضة لآرائه وتنبؤاته على النحو التالي :

يبدو ان الخط المحافظ سيسود الفنون مستقبلا ، ومن الغرابة ان يتوافق ذلك مع النزعة السياسية المحافظة التي تحتاج امريكا الان . فالواقعية بعثت من جديد في كثير من اللوحات وعلى المسارح وفي التليفزيون وكذلك في الكتابة . وما اريد ان ا قوله اننا نميل الى المحافظة كلما ازدادت حياتنا صعوبة . ونحن نرى في الفنون المنظورة ردود فعل لما حدث منذ ميلاد الفن التجريدي ، فالفنانون لا يريدون الاستمرار على نفس القالب القديم بل اصبحوا يرغبون في اتخاذ مسالك خاصة بهم ، ومن ثم عودة القالب الواقعي لتحقيق التوازن مع الخط التجريدي . وانا اتوقع ان تظهر مسرحيات وافلام ذات مغزى اجتماعي مهم مثلما كان يحدث في الثلاثينات والاربعينات . وقد شاهدنا منها بالفعل افلام «روكي» و «نورما راي» .

وقد يكون ذلك مثيرا للدهشة ولكن انتشار الفنون الخلية وسهولة التعرض لها كان سببا في عودة الجدية والمحافظة الى الظهور من جديد ، ومع ذلك ستظل الخلاعة جزءا من الطيف الفني شئنا ام ابنا ، ولانها متاحة بهذه الصورة فان الافلام والمسرحيات الجادة سوف لا تكثر باظهار العري الفاضح والمناظر الجنسية ولو على سبيل التجديد .

وكثير من الناس يؤكدون ان الفنون تمر بأزمة ، ولكنني اختلف معهم ، لان الفنانين والقائمين على ادارة الانشطة الفنية يصرخون دائما بسبب ما يعتقدون انه ازمة . وفي رأبي ان هذ الصرخات الكثيرة دليل على حيوية الفنون . ومع ذلك يضع التضخم ضغوطا اقتصادية شديدة على المؤسسات الفنية التي تضطر بالتالي الى تكريس جزء من جهودها للاهتمام بالشئون الادارية والمالية على حساب الشئون الفنية . وفي الماضي كان يكفي أن تكون نحاتا موهوبا لتستطيع ادارة متحف للتماثيل اما الان فان الموهبة الفنية وحدها لا تكفي حيث حتمت الظروف الاقتصادية الحالية وجود مواهب ادارية داخل المؤسسات الفنية لتنظيم شئونها المالية .

ومستقبل الفنون في امريكا يبشر بالخير الا اذا زجت الحكومة بانفها اكثر من اللازم حيث تتحول المساعدة الى عائق . وعندما كنت مديرا لمتحف «ميثروبوليتان» كانت البيروقراطية المعقدة تقف دائما في طريق الحصول على المساعدات المالية اللازمة والتي لم تكن قيمتها تستحق عناء الحصول عليها . واود ان اذكر ان الحكومة تستطيع المساعدة

دون تقديم اية اموال بالتأمين على المتاحف اثناء جولاتها الداخلية، وسيتيح ذلك للمتاحف الكبرى ان تعرض اعمالها في طول البلاد وعرضها غير عابئة بتكاليف التأمين، كما سيتاح للمدن الصغيرة ان تحظى باستقبال هذه الاعمال الفنية الرائعة.



رسالة
سوريا

الشاعر
السوفيتي

رسول حمزاتوف

والمحلية التي تؤدي

الحب العالمية

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

محمد منذر لطفي

- ١ -

بدعوة من جمعية الشعر التابعة لاتحاد الكتاب العرب في سوريا ، زار الشاعر
الداغستاني السوفياتي الكبير « رسول حمزاتوف » القطر العربي السوري لمدة أسبوع ،
وذلك اعتباراً من الأول من كانون الأول ١٩٨٠ وحتى الثامن منه .



وقد اعد له الاتحاد برنامجاً ثقافياً وأدبياً ضخماً، تخلله العديد من اللقاءات والمقابلات والندوات والأسميات الشعرية التي كان الضيف الكبير مركز الثقل فيها .

لقد زار فيما زار من محافظات القطر مدينة حمص التي تبعد عن مدينة حماة أربعين كيلومتراً، وفي مساء اليوم الثاني لزيارته تلك المدينة، كنا نحن أعضاء المكتب التنفيذي لفرع الاتحاد بحماة وكذلك جمهور غفير من شعراء وأدباء ومثقفي المدينتين، على موعد مع الشاعر الكبير « رسول حمزاتوف » وأسميته الشعرية المنتظرة، وذلك في صالة فرع اتحاد الكتاب العرب بمدينة حمص.

ونظراً لمكانة الشاعر .. وأهمية المناسبة، ولكي يأخذ القارئ العربي فكرة أدق وأوسع عن هذا الشاعر الكبير، وعن أدبه الإنساني الرائع، رأيت أنه من الأفضل بمكان أن تكون رسالتي الأدبية وفقاً على الشاعر رسول حمزاتوف وزيارته التاريخية لسوريا .. وفقاً على الشاعر الإنسان الذي استطاع أن يصل الى « العالمية » من خلال « المحلية »، والذي حقق صحة المقولة التي تُنادي بأنه لا عالمية إلا بمعالجة مشاغل الناس وقضايا المجتمع الذي يعيش فيه الأديب والشاعر والفنان .

— ٢ —

وفي تمام الساعة السادسة من مساء الاثنين ٣ كانون الأول ١٩٨٠، وفي صالة مقر اتحاد الكتاب العرب بمدينة حمص، وقف رئيس فرع الاتحاد في تلك المدينة القاص والأديب « مراد السباعي » يرحب بالشاعر.

وكان مما قاله الأستاذ مراد في كلمة التقديم والترحيب مُعرفاً بالضيف الكبير:

أقدم لكم اليوم رسول حمزاتوف... الشاعر العظيم الذي بلغ القمم... الخ.
وكان أول مافعله حمزاتوف عندما صعد المنبر أن علّق على كلمة الأستاذ السباعي بقوله: الشاعر العظيم هو الذي لا يصعد القمم.. وإنما الذي يهبط منها الى الناس البسطاء الطيبين.. وهذا هو رأيي - والحديث ما زال لحمزاتوف - الصعود الحقيقي للشاعر، وكما قال شاعرنا «ماياكوفسكي» ذات يوم: إنني آت اليكم بوصفي شاعراً أتكلّم الشعر وأبصق على ما سواه، كذلك فإنني أتمثل هذه المقولة اليوم، وأتي إلى شعراء سوريا لأتكلّم وإياهم عن الشعر.

ولم يكد المترجم يُنهي ترجمة هذه الفقرة حتى ضجت الصالة بالتصفيق الطويل.

- ٣ -

وقبل أن أقدم للقراء بعض النماذج الشعرية مما قدمه ذلك الشاعر في تلك الأمسية، ذلك الشاعر البالغ من العمر الخامسة والستين عاماً، والذي سبق له أن مُنح لقب «بطل العمل» في بلاده، والمتزوج الذي انجب ثلاث بنات وحفيدة واحدة كما قال.. وقبل أن أذكر أسماء مؤلفاته والتي بقعة ضوء صغيرة على كل منها، أحب أن أعطي القراء لمحة موجزة عن الموضوعات التي دار في فلكها.

لقد صب هذا الشاعر الإنسان إبداعه الشعري في ثلاثة مدارات رئيسية هي:

١ - الوطن .. والأرض:

بدأ من موطنه الأول الصغير «داغستان» الذي يعتز به وبشعبه وببشرائه وتقاليده وعاداته أيما اعتزاز، مروراً بالاتحاد السوفياتي ووطنه الثاني الكبير، وانتهاء بالأرض.. التي تُمثل بنظره الوطن الإنساني الشامل للجميع.

٢ - الكون .. والإنسان:

وهو المدار الثاني الذي صب فيه إبداعه الشعري، ويعتبر مُتمماً للمدار الأول.

٣ - المرأة .. والعاطفة :

وهو المدار الثالث الذي صب فيه إبداعه الشعري، ويُمثل علاقة «الأنا والأنثى» ويشمل الأم، الزوجة، الأخريات .

ومن تلك المدارات المضيئة التي قدمها لنا الشاعر - ولنكتشف بأنفسنا وعن كُتب - لماذا استحق رسول حمزاتوف صفة الشاعر العالمي .. أقدم هذه النماذج من شعره

- ٤ -

● يقول الناس في الهند : في البدء كانت الأفاعي .. وبعدها كان كل شيء آخر

ويقولون في داغستان : في البدء كانت النور .. وبعدها كان كل شيء آخر

ولكنني أعتقد أنه في البدء كان الإنسان .. وبعده كان كل شيء آخر، وبعد ذلك أصبح بعض بني الإنسان أفاعي .. بينما أصبح بعضهم الآخر نوراً

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

...

● الشحود لا يفعل شيئاً سوى الغناء .. تُرى عن أي شيء يُغني ؟
أعتقد أنه يغني عن الوطن ...

لأنه لو كان يغني عن أي شيء آخر لكان قد ملّ أغنية منذ زمن بعيد

...

● أيتها المرأة الجميلة ...

إذا أحبك ألف رجل فأعلمي أن بينهم رسول حمزاتوف

وإذا أحبك مائة فإن بينهم رسول حمزاتوف

وإذا أحبك عشرة، فإن سادسهم أو سابعهم رسول حمزاتوف

وإذا أحبك رجل واحد .. فأقسم لك أنه لن يكون سوى رسول حمزاتوف ..
أما إذا لم يُبادلك أحد الحب، ورحلت تسيرين وحدك كشيبة حزينة تحملين
همومك
فاعلمي وقتها أن رسول حمزاتوف يكون قد توفى ودفن في مكان ما من
الجبال .

● إنني أنشئ دولة الحب، لقد اخترت شعاراً لتلك الدولة، كما وضعت لها
نشيداً، ليس هو نشيد ألمانيا فوق الجميع ... ولا روسيا أو داغستان فوق
الجميع .. إنما الحب فوق الجميع ...
لقد صنعت علماً لتلك الدولة قصصته من قوس قزح، ثم رفعت شعارتي
عليه:
يا عشاق العالم اتحدوا .. يا عشاق العالم اتحدوا .. !

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● — لماذا تبكين يا حفيدتي شهرزاد .. لماذا .. ؟
عندك أم وأب وجد أيضاً، لقد شيعتُ والذي منذ زمن بعيد وكذلك أمي،
فأنا يتيم كما ترين، أنا الذي يجب أن يبكي وليس أنت ..
حولك أصدقاء كثيرون وليس لك عدو واحداً، والكل يحبك، ولكن آه لو
تعلمين كم فقدتُ أنا من الاصدقاء .. وكم خانوني .. وكم لي من
الأعداء المحيطين بي .. أنا الذي يجب أن أبكي وليس أنت .. فلماذا
تبكين .. ؟

لم تخوضين حرباً .. ولم تؤلك الجراح .. بينما فقدت أخوين عزيزين
وكثيراً من الاصدقاء .. وما تزال الجراح تؤلني بحمارة ...
وتحبييني حفيدتي الصغيرة شهرزاد:
يا جدي .. أنت عانيت كل هذا وما زلت حياً .. أما أنا فيجب علي أن

أعيش كل هذا .. وأعاني من كل هذا .. ولهذا أبكي ...

• • •

● إذا اردنا أن نجري مباراة بين المضطهدين والسفاحين، فأنت أيها القرن العشرون ستكون الأول من بينهم جميعاً ...

وإذا أجرينا مباراة بين مآثر العصور، فأنت أيها القرن العشرون ستكون المبرز بلا جدال ..

ولكن القرن الحادي والعشرين الذي بدأ يقرع أبواب الزمن سيضحك قائلاً:

إنني قادم إليكم .. إنني قادم إليكم ..

وعندما أعقب قائلاً: أيها القرن العشرون أنت ملك مجد وعظمة، عندها فإن القرن الحادي والعشرين يلوذ بالصمت ...

ARCHIVE

أما عن الدواوين الشعرية التي صدرت لهذا الشاعر حتى الآن فعددها خمسة، بالإضافة إلى رواية «داغستان بلدي» المترجمة للغة العربية، وبعض المتفرقات الأخرى، وأما أسماء تلك الدواوين ... فهي على التوالي:

١ - النجوم العالية:

ويقصد بالنجوم هنا الناس الذين يعيش معهم حسباً شرحها لنا، يقول في قصيدة له من هذا الديوان:

● أيتها النجوم .. أيتها النجوم .. لقد وصل إنسان العصر إليك، ولكنني كشاعر .. أريد أن أصل إلى أنخي الإنسان.

٢ - نجم ينادي نجماً:

وهو الديوان الشعري الثاني للشاعر، يقول في قصيدة له من هذا الديوان:

● في العالم متسع لكل الناس، وكذلك في السماء متسع لكل النجوم .. وفي البحر والمحيط متسع لكل الأمواج، كما في البستان

متسع لكل الأزهار والورود .. لذلك يجب أن نعيش بإخاء وحب
فوق سطح كوكبنا الأرضي
الذي يسع الناس جميعاً

٣ - الخلاسية :

وهو اسم ديوانه الشعري الثالث ، والخلاسية كما هو معروف هي المولودة من
أب أبيض وأم سوداء ، وقد استخدمها الشاعر هنا كرمز وعلى سبيل المجاز،
يقول في قصيدة « الخلاسية » التي يحمل الديوان أسماها :

● لقد أصبح كوكبنا متعدد اللغات والعروق والألوان، تماماً
كالخلاسيات، ويؤكد اصدقائي رواد الفضاء بأنهم لم يروا شيئاً
أجل من الأرض، ونحن أبناء هذا الكوكب يجب أن ننظر الى آدابنا
وفنوننا وثقافتنا على أنها الخلاسية الروحية المشتركة له، وعلى كل
شاعر منا أن يكتب عن هذه الخلاسية الحضارية... وأن يحافظ
عليها .

٤ - الساعة الثالثة :

وهو الديوان الشعري الرابع للشاعر، يقول في قصيدة منه تحمل نفس
العنوان : <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

● كان للرسول العربي الكريم محمد (ص) ساعة معينة يتاجي بها ربه ،
بينما لا نملك نحن أبناء هذا العصر أي وقت للمناجاة .. ولا حتى أن
نقول لأمرأة إننا نحبك ...

ولا أن نعود مريضاً .. أو نشم زهرة .. أو نزور قبر أمتنا .. أو ننظر
إلى القمر والنجوم في الليل ... وإلى شروق الشمس في الصباح
وغروبها في الأصيل ..!

الساعة الواحدة والثانية عندنا .. أما الساعة الثالثة .. ساعة المناجاة
الروحية .. فلا .. وهذا مما يؤسف له ..

في الهند يسمون ساعة المناجاة تلك بساعة الاستغراق والتأمل، لقد
حسدتهم على هذا من كل قلبي ، والواقع فقد أصبحت رثة هذا
الكوكب مريضة ، وأصبحنا لا نتنفس كما يجب ...

فلنعمش الساعة الثالثة .. ساعة المناجاة .. لنعمش تلك الساعة
جميعاً .

٥ - السعر الأخير:

وهو الديوان الشعري الخامس والأخير للشاعر، يقول في إحدى قصائده هذا
الديوان :

● السلع يصبح سعرها أغلى فأغلى .. بيننا الإنسان والحب والحقيقة يصبح
سعرها أرخص فأرخص .. !!
لقد أصبحوا يتاجرون بما لا يجب أن يتاجروا به ...
الحب، الضمير، الحقيقة، النساء، الفن، الوطن، الموسيقى
كما أصبحوا يتاجرون بأعز شيء ... ألا وهو الإنسان .. وكرامة
الإنسان .. وحياة الإنسان !

- ٦ -

بقي أن نذكر بعض الملاحظات والدروس المستفادة من تلك الأمسية وذلك
الشاعر .. والتي تتلخص بالآتي :

● تميز أسلوب رسول حمزاتوف بالبساطة والعفوية والوضوح ، وقد تعامل من
خلاله مع الشعر « أدوات وموضوعات » تماماً واعياً وهادفاً ومسؤولاً دون أن يلجأ
إلى التفلسف في الألفاظ ، أو التعتم في العبارات ، أو « اللامعقول واللامألوف »
في المعاني والتعبير ، أو اللهث ركضاً وراء الصور القاتمة ، أو السير في الكهوف
والسراديب المظلمة بحثاً عن « الطليعي » المزيف وليس الطليعي الأصيل .

● أثبت لنا الشاعر حمزاتوف كما أثبت لنا من قبله الروائي الكبير « جنكيز
إيتماتوف » أن الأدب لكي يكون عالمياً فإنه يجب أن يكون ذا نكهة محلية تحمل
معها هوية المجتمع الأول ، وهذه النظرية — ويا للأسف — ما لا يؤمن بها معظم
الكتاب والشعراء العرب في مختلف أقطارهم رغم ما تقدمه من شواهد على صحتها
كل يوم .

وكما قال الزميل « أحمد يوسف داوود » فإن المحلية في الأدب ليست معالجة
ما يطفو على السطح من ظواهر، ولكنها النفاذ عبر هذه الظواهر إلى جوهر حياة

الشعب الذي يعيشها .

ومن المسلم به أن جوهر حياة الشعب ليس ابن اللحظة ، إنه الإرث ذو الحضور المكثف في الراهن ، وإن الوصول إليه يقتضي الإيمان به ، وإخلاصاً للحقيقة أقول : ما أقل الذين يملكون هذا الإيمان . لقد استطاع الشاعر حمزاتوف — وعن جدارة — الوصول إلى « الشمولي العام » من خلال معالجة « المحلي الخاص » بل والاعتزاز بهذا الأخير الذي لم يحل دون وصول الشاعر إلى « العالمية » ولم يشكل عثرة في طريق ذلك الوصول .

وكما قال الزميل « خالد محيي الدين البرادعي » فإنه بالرغم من النظرة الشمولية ذات المنطلق الإنساني العام التي يعيشها هذا الشاعر العالمي ، فإنه يظل قومي التطلع واللغة والاحساس ، لم تشغله قضية الإنسان بعموميته عن « داغستان » الأرض والإنسان واللغة والتاريخ ، إنه فخور بها لغة .. وحالة حضارية .. وجزءاً من وجوده .

والواقع فإن رسول حمزاتوف .. الشاعر الذي صب إبداعه الشعري كله باللغة « الآفارية الداغستانية » التي لا يتجاوز عدد الناطقين بها ثلاثمائة ألف نسمة .. واحد من قلة من الشعراء والأدباء العالمين الذين استطاعوا أن يلتقطوا تفاصيل ودقائق الحياة الصغيرة في مجتمعاتهم بكل ما فيها من زخم فولكلوري ، ثم أعادوا سكبها في قالب ساحر أخاذ ، كاشفين بذلك عن سر عظمتهم وعن مصدر إبداعهم ، مثبتين بذلك أن الوصول إلى حضارة العصر لا تأتي من السير في الفراغ ، وإنما من البيئة المحلية الخاصة التي تمثل النواة الأولى والحقيقية للانطلاق نحو العالمية ، إذ كيف نحقق هذه النقلة الحضارية بدون أن نمثل واقعنا المعاش بكل ما له وما عليه ، مُسلطين الأضواء على إيجابياته بغية « التعميم » .. محاولين سد ثغراته والتغلب على سلبياته بغية « الإصلاح والترميم » .. وهذا ما فعله الشاعر العالمي الكبير « رسول حمزاتوف » في تلك الندوة ، محققاً بذلك صحة المقولة التي تنادي بأنه لا عالمية إلا بمعالجة مشاغل الناس وقضايا المجتمع الذي يعيش فيه الأديب والفنان والشاعر .

أخيراً وليس آخراً .. فقد كان رسول حمزاتوف في تلك الندوة .. الشاعر البسيط إلى حد الدهشة .. الرائع إلى درجة الإبهار .. الهابط من القمم إلى

سفوح ومنحدرات الناس البسطاء الطيبين في كل مكان وعبر كل زمان .. كيف
لا .. وهو القائل :

● من مُتسلقي الجبال .. ومن القدماء
عرفت أن المهبوط أصعب من الصعود
كان لي من العمر أربعون عندما وصلت السفوح والمنحدرات
وسأتابع طريقي الذي يزداد كل يوم صعوبة والتواء .



• الى العرب في هذه الارض الطيبة و... بدون
تعليق

أوراق مبعثرة رابطه النفاق .. رابطه الأدباء

بمقدم: علي خرييط



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الى اعضاء رابطه الأدباء .. أيماناً مني بحرية الرأي ووضع النقط الصحيحة
على الحروف لكشف الحقيقة سألقي بعض الضوء وليس كل الضوء على الحقيقة
وذلك حتى لا تعمى ابصاركم .

لا تمر امسية شعرية إلا وانتم تذكرون موضوع القومية العربية وإيجاد العرب
ومعارك البطولة والفداء دفاعاً عن الحق العربي ودفاعاً عن الوجود العربي وذلك
بمناسبة الحرب بين العراق - وإيران ..

انسي اتساءل وبغربة شديدة .. لماذا لم تتأجج العاطفة القبلية القبلية والقومية
لديكم لأن تركيا محتلة لواء الاسكندرون من سوريا .. ألا تعتبرون هذا الحدث
ليس قومياً ؟ لماذا لم تتأجج العصبية القبلية لديكم عندما احتل العراق جزءاً من
الكويت وقتل مجموعة من الجيش الكويتي دون وجه حق .. ألا تعتبرون هذا
الحدث حدثاً غير قومي ؟ ..

أوراق مبعثرة... اربطة النفاق.. اربطة الألباء

بقلم : علي خريبط

انني اتساءل وبغربة شديدة
لماذا لم تتأجج العاطفة القلبية
القلبية والقومية لديكم لأن تركيا
تخطئ لواء الاستكسورة من سوريا
ألا تعتبرون هذا الحدث ليس
بمفوضها ؟ لماذا لم تتأجج العصبية
القلبية لديكم عنكمما احتل
العراق جزءا من الكويت وقتل
مجموعة من الجيش الكويتي دون
وجه حق الا تعتبرون هذا الحدث
حدثا غير قويا ؟
إذا كنتم مسلمين فالاسلام
والقومية طريقان لا يلتقيان ابدا
أما سمع الحديث :

بني أمية رابطة الأدياء
إنجانا مني بحربة الرأي ووضع
النيقظ الصحيحة على الحروف
لكشف الحقيقة بما بقي بعض
الضوء وليس كل الضوء على
الحقيقة وذلك حتى لا نعلم
ابصاركم .
لا تحرمسية شعيرة إلا وانتم
تذكرون موضوع القومية العربية
واجناد العرب وصغارك البطولة
والغلاء دفاعا عن الحق العربي
ودفاعا عن الوجود العربي وذلك
بمناسبة الحرب بين العراق -
وايران .

إذا كنتم مسلمين فالاسلام والقومية طريقان لا يلتقيان ابدا .. اما سمعتم الحديث : « لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى » !! .. « المسلمون سواسية كأستان المشط » ... واذا لم تكونوا مسلمين فهذا شيء آخر.

وكذلك أي أجداد كانت للعرب ، سأذكر لكم الآن أجدادهم في الماضي وفي الحاضر وفي المستقبل :

فأضيقهم اسود كظلام الليل وأكثر .. قولوا لي اي اجداد كانت لدى العرب قبل اعتناقهم الاسلام .. هل هي اجداد الفسق والفجور ومعاقرة الخمر والمهجوم على القبائل الاخرى للسلب والنهب والقتل وهتك اعراض النساء ..

هل نفتخر بأجدادهم وعبادتهم للأوثان؟! وحتى بعد اعتناقهم للاسلام وبعد موت الرسول وانتهاء فترة الخلافة أي أجداد كانت لهم ؟ أجداد يزيد بن معاوية أو أجداد هارون الرشيد ومجالس الفسق والفجور والفسق ليلة وليلة؟! أما حاضريهم فلا داعي للخوض فيه لأن الجين يندى له عاراً ونجلاً من هذا التفرق والتفرقة ..

وأما بالنسبة لمستقبلهم فاني أتذكرها للتاريخ ليضيف صفحات سوداء بجانب ماضيهم وحاضريهم ..
واخيراً رزمة من الشوك أهديها لكم يا رابطة الأدياء لتكون تاجاً وفخراً على رؤوسكم .. وتفضلوا بقبول فائق احترامي لنفسي ..

● نشرت هذه الكلمة !! في نشرة « البيولوجي » التي تصدرها اللجنة الثقافية للجمعية البيولوجية في جامعة الكويت وذلك في العدد الأول يناير سنة ١٩٨٠ . ويا له من عدد !!